BLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE

D'

IISTOIRE DU THÉATRE

1955

III-IV

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR - PARIS

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR
Président d'Honneur : Jacques Rouché
Président Honoraire : Gustave Cohen
Président : Léon Chancerel
Vice-Président honoraire : Jean-Gabriel Prod'homme.
Vice-Présidents : Mme Madeleine Horn-Monval, Raymond Cogniat, Philippe Van Tieghem.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Gustave Fréjaville.
Trésorier adjoint : Georges Larché.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Béatrix Dussane, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Robert Rey, Henri Rollan, Jacques Schérer, Pierre Sonrel, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

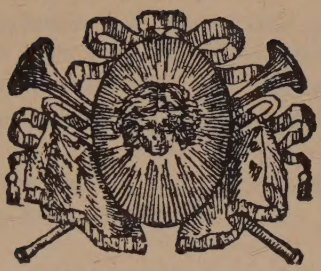
L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture.)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
SEPTIÈME ANNÉE
III-IV



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

SEPTIÈME ANNÉE

III-IV

MCMLV

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III. 2.

SOMMAIRE

Hoffmann et le théâtre, par MAURICE GRAVIER 255

État actuel des autographes de Molière, établi par ELIZABETH MAXFIELD MILLER avec l'aide de MADELEINE JURGENS.. 278

Les salles du château de Chantilly, par ALFRED MARIE.... 298

Les décors de théâtres dans les collèges de Jésuites, par JEANNE LEJEAUX..... 305

Trois lettres de Jacques Copeau à Silvio d'Amico..... 316

Almeida Garrett, par LUIZ FRANCISCO..... 322

COMMUNICATIONS

Les représentations italiennes de Shakespeare à Paris (1855-1878), par RENÉE LELIÈVRE..... 326

La Dame aux Camélias, Les Lionnes pauvres et la censure (Louis Allard)..... 329

Contrats de Comédiens chanteurs et danseurs français à Bruxelles au XIXe siècle (Georges Isée)..... 332

IN MEMORIAM

Robert de Smet, par PAUL BLANCHART..... 341

Gustave Fréjaville, par TRISTAN RÉMY..... 343

VIE DE LA SOCIÉTÉ

Nos émissions "Prestiges du Théâtre"..... 345

EXPOSITIONS

Rayon de lumière sur Mickiewicz, par SUZANNE TENAND... 347

NOTES ET INFORMATIONS

Thèses de Sorbonne sur le théâtre français (Jacques Schérer) 349

Journées Internationales d'études sur les fêtes de la Renaissance (1500-1640), Royaumont 7-12 juillet 1955 (Jacques Vanuxem)..... 350

Bibliographie théâtrale..... 351

Conférence Internationale d'histoire du théâtre, Londres, 12-23 juillet..... 352

Erratum..... 352

LIVRES ET REVUES

ALLEMAGNE : *Theatergebaüde* I. EBERHARD WERNER : *Geschichtliche Entwicklung.* II. GUSSMANN : *Technick des Theaterbaus* (Hélène Leclerc). JOSEPH GREGOR : *Der Schauspielführer* (Maurice Gravier)..... 353

AMÉRIQUE LATINE : JULIO SANCHEZ : *Florencio Sanchez. Vida y Creacion* (E. A. Dugherra). JOSÉ-MARIA MONNER SANS : *Introduccion al teatro del siglo XX* (E. A. Dugherra). *IBAT, Revista de Teatro* (Georges Raeders).. 361

BELGIQUE : ROMAIN SANVIC : *Le Théâtre Elisabethain* (Paul Blanchart).. 362

FRANCE : GRIMAREST : *La Vie de Monsieur de Molière* (Léon Chancerel). *Amours et intrigues du Maréchal de Richelieu* (J. B.). GEORGES VÉDIER : *Origine et évolution de la Dramaturgie Néo-classique* (L. Ch.). PIERRE-AIMÉ TOUCHARD : *Histoire sentimentale de la Comédie-Française* (L. Ch.). ANDRÉ VEINSTEIN : *Du Théâtre-Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leurs périodiques* (Léon Chancerel). ANIOUTA PITOEFF : *Ludmilla, ma mère* (L. Ch.). PAULINE TEILLON-DULLIN et CHARLES CHARRAS : *Charles Dullin ou les Ensorcelés du Châtelard* (L. Ch.). ROGER GAILLARD : *Le « Joueur et le Sapajou »* (L. Ch.). NINA GOURFINKEL : *Constantin Stanislavski* (L. Ch.). JACQUES NICOLLE : *La Symétrie, dans la nature et les travaux des Hommes* (Hélène Leclerc). JURGIS BALTRUSAITIS : *Anamorphoses ou perspectives curieuses.* LÉON CHANCEREL : *Panorama du théâtre* (Pierre Quémeneur). JEAN-JACQUES MAYOUX : *Le Théâtre chinois.* PIERRE ABRAHAM : *Pékin à Paris* (L. Ch.)..... 363

GRANDE-BRETAGNE : MAY DANIELS : *The French Drama of the Unspoken* (Pierre Mélèse)..... 374

ITALIE : TITO ROSINA : *Mezzo secolo de La Figlia de Jorio* (L. Ch.)..... 374

MUSIQUE ET DANSE : HENRI BUSSER : *De Pelléas aux Indes galantes* (A. Boll). CLAUDE BAIGNÈRES : *Vivaldi* (A. B.). GEORGES FAVRE : *Musiciens français modernes* (A. B.). MENOTTI, SAUGUET, DUMESNIL : *L'Opéra* (A. B.). *La Revue Opéra* (A. B.). ODETTE VALÉRI et JANINE BRILLET : *L'Opéra* (A. B.). SERGE MOREUX : *Béla Bartok, l'homme et l'œuvre* (A. B.). ROLLAND-MANUEL : *Plaisir de la musique : L'Opéra* (André Boll). BORIS KNIASEFF : *Images de la Danse* (Pierre Michaut) 375

BIBLIOGRAPHIE nos 1201 à 1789 (R.-M. Moudouès)..... 380

E. T. A. HOFFMANN

ET

LA PSYCHOLOGIE DU COMÉDIEN

On se rappelle peut-être le début de *Don Juan*, le célèbre récit de Hoffmann. Le noble étranger vient d'achever, dans le calme d'un cabinet discret, un repas bien arrosé. Un bruit assourdissant, le cri répété : « Le spectacle commence » l'arrache tout-à-coup à la somnolence où il était tombé. Il s'étonne, il s'inquiète, il tire sur le cordon de la sonnette. Un garçon paraît et l'étranger s'informe auprès de lui. « *Votre Excellence ne sait peut-être pas que cet hôtel touche au théâtre. Cette porte tapissée conduit à un petit corridor d'où l'on entre dans la loge n° 23. C'est la loge des étrangers.* »

Ne pourrait-on pas attribuer une signification symbolique à ce corridor qui mène directement du cabinet où l'on soupe à la « *loge des étrangers* » et propose à l'épicurien une ivresse plus noble que celle du vin, l'ivresse de la musique et du théâtre, car c'est à un opéra de Mozart que notre homme va bientôt assister ?

Si l'on excepte la toute dernière période de sa vie, Hoffmann n'a guère, pendant sa jeunesse et son âge mûr, cessé de penser au théâtre, et même à Bamberg (où il festoyait à l'Hôtel de la Rose dont dépendait le théâtre), à Dresde, il a vécu de la scène et pour la scène, alors que les vicissitudes de la guerre l'avaient dépouillé de sa charge judiciaire. Il a été compositeur, librettiste, directeur musical, décorateur de théâtre. Il a rêvé de donner à la scène allemande une œuvre dramatique et musicale répondant complètement aux vœux de la génération nouvelle, l'opéra romantique. Mais la malchance s'est acharnée contre lui, l'*Ondine*, dont il avait composé la musique, le livret ayant été commandé à Fouqué, ne parcourut qu'une assez brève carrière, car le théâtre où l'on donnait cet opéra fut ravagé par un incendie, au moment où la gloire allait peut-être couronner les efforts de Hoffmann. Et le véritable opéra romantique ne devait naître que quel-

ques années plus tard : Hoffmann, critique musical, salua avec quelque mélancolie l'éclatant succès du *Freyschütz*, puis celui d'*Obéron*.

De nos jours, pourtant, on ne feuillette plus les partitions de Hoffmann que par curiosité, on ne songe plus à ses travaux de décorateur ni même à ses caricatures, assez piquantes cependant. On ne veut plus connaître que ses récits, ses contes, ses romans. Toutefois, on comprendrait mal l'œuvre narrative de Hoffmann, si l'on ne se souvenait pas qu'il a vécu dans le monde étrange et artificiel du théâtre. Peut-être réussirait-on à montrer que telle demeure hantée, tel palais magique où évoluent ses personnages — songeons au manoir du *Majorat*, à la maison de l'archiviste Lindhorst ou au palais du prince Bastianello di Pistoia — ressemble fort à une scène bien machinée, garnie de décors à transformation rapide, baignée de lumières changeantes et prenant, sous chaque nouvel éclairage, un aspect nouveau. Et le rythme même de ses contes, leur coupe si singulière, avec ces interruptions savamment placées dans le récit, de façon à raviver l'intérêt qui menace de faiblir ou à dissimuler une invraisemblance de l'intrigue, cet art de ménager les « coups de théâtre », tout nous rappelle la structure de la littérature dramatique et Hoffmann conteur doit sans doute beaucoup à Hoffmann critique musical et librettiste d'opéra.

Mais Hoffmann ne devrait pas être considéré uniquement comme un maître dans l'art de dispenser la surprise, l'épouvante ou l'angoisse. A nos yeux, s'il mérite de survivre, c'est parce qu'il a cherché à peindre l'âme humaine sous des aspects nouveaux, inattendus, romantiques si l'on veut, en nous présentant des personnages soumis à d'étranges épreuves, envoûtés par des magiciens ou des magnétiseurs, obnubilés par le somnambulisme et l'hallucination, exaltés par l'inspiration et l'enthousiasme, puis attristés par la trivialité de la vie quotidienne, déchirés par le doute, s'efforçant en vain de reconquérir l'unité intérieure qu'ils ont perdue, hantés par l'inquiétude et guettés par la folie.

Les mystères de la personnalité humaine, si fragile, si souvent menacée, voilà ce qui intéresse au premier chef notre conteur. Et, comme il a vécu dans la société des comédiens, comme il a rencontré des cabotins insupportables mais aussi fréquenté un acteur génial, Ludwig Devrient, on ne s'étonnera pas qu'il ait cherché à approfondir ce mystère, la conscience du comédien : à quoi pense le comédien quand il dit : « moi » ? A l' « emploi » qu'il tient généralement dans les pièces du répertoire ? Au dernier rôle qu'il a joué ? Possède-t-il une personnalité « civile », distincte de celle que

l'on croit lui connaître quand on ne l'a vu évoluer que sur la scène ? Au moment où il joue, perd-il sa personnalité quotidienne, pour s'identifier complètement avec le personnage dont il tient le rôle ? La personnalité de l'acteur peut-elle être déformée par la faute des auteurs dont le comédien étudie et répète quotidiennement les textes ? Ces questions, Hoffmann les a abordées directement dans un de ses écrits théoriques, les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre* (1). Certaines de ses nouvelles, surtout le grand récit *Princesse Brambilla* (2) nous prouvent que le poète a été longtemps préoccupé par ces problèmes, non pas seulement à cause de l'intérêt psychologique qu'ils présentent, mais aussi parce qu'ils sont liés dans son esprit à des normes esthétiques. Définir l'attitude psychologique de l'acteur, c'est en effet dire aussi comment il doit se comporter sur la scène et dans la vie. Mais Hoffmann, en essayant de définir le bon acteur, se tient pour obligé de montrer en même temps ce que doit être le bon théâtre, car, selon lui, c'est le bon théâtre qui fait le bon acteur.

Lorsque Hoffmann nous présente le « Kunstenthusiast », l'artiste possédé par l'enthousiasme, il intitule son étude les *Souffrances musicales de Jean Kreisler, le Maître de Chapelle* (3). Le titre fait songer à Gœthe et aux *Souffrances du jeune Werther* mais, si l'on aborde le texte lui-même, on reconnaît vite que le héros s'apparenterait plutôt à Josef Berglinger (4), le musicien dont Wackenroder nous a raconté les malheurs et aussi au *Neveu de Rameau*. Le dialogue intitulé les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre* (1817) ne doit pas grand'chose non plus à Gœthe, si ce n'est peut-être son titre, mais, en le parcourant, le lecteur français constate

(1) *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (1818). — Nous citons le texte d'après le Tome XIII de l'édition Walther Harich (1924). Ce dialogue s'y trouve pp. 127-269.

(2) La charmante nouvelle *Prinzessin Brambilla* (1820) a été rééditée et traduite en 1951 dans la collection bilingue Aubier. La traduction et l'introduction sont dues à l'excellent spécialiste de l'œuvre de Hoffmann qu'est Paul Sucher. Comme cette édition est plus facilement accessible au public français que l'édition Harich, nous renverrons à l'édition Sucher pour *Prinzessin Brambilla*. Et pour nos citations, nous recourrons à la belle traduction de Sucher, comme nous nous sommes beaucoup servi de sa très substantielle *Introduction* pour l'exposé qui va suivre.

(3) *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (1810). Dans sa solide monographie *E.T.A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1947, Jean F.A. Ricci a attiré à plusieurs reprises l'attention sur l'influence qu'a exercé Diderot sur la pensée et l'œuvre de Hoffmann (plus spécialement en ce qui concerne le *Neveu de Rameau*, voir pp. 281 et 287).

(4) Voir « L'étrange vie musicale de Joseph Berglinger » dans les *Fantaisies sur l'Art* (n° 13).

assez rapidement que Hoffmann pose, à propos de l'acteur, les mêmes problèmes que Diderot dans le *Paradoxe sur le Comédien* et qu'il les résout un peu dans le même esprit. Sans doute Hoffmann n'a-t-il pas pu lire le *Paradoxe* sous la forme que nous connaissons aujourd'hui à cette œuvre, puisqu'elle n'a été publiée qu'en 1830. Mais rien n'empêche de supposer que Hoffmann ait feuilleté la *Correspondance* de Grimm et qu'il ait lu les deux lettres de Diderot insérées dans les numéros du 15 octobre et du 1er novembre 1770. Le philosophe y commentait le texte d'une brochure récente, *Garrick ou les acteurs anglais* et dans ses notes, ou *Observations* (5), il y développait quelques-unes des idées essentielles que l'on retrouvera plus tard dans le *Paradoxe sur le Comédien* (6).

Diderot met en garde le lecteur contre une idée qu'il croit fausse et dangereuse, à savoir que le bon acteur doit être avant tout sensible et « jouer d'âme » (7). Il ne faut pas confondre l'émotion qui gagne le spectateur quand il voit un grand acteur interpréter une scène tragique et les sentiments que l'acteur éprouve lui-même à ce moment.

« Mais quoi! me dira-t-on, ces accents si plaintifs et si douloureux que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et qui secouent si violemment les miennes, n'est-ce pas le sentiment actuel qui les inspire, n'est-ce pas la douleur même qui les produit? Nullement, et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés, c'est qu'ils font partie d'un système de déclamation, c'est qu'ils sont soumis à une loi d'unité; c'est qu'ils concourent à la solution d'un problème donné; c'est qu'ils ne remplissent toutes les conditions proposées qu'après de longues études; c'est que pour être poussés juste ils ont été répétés cent fois; c'est qu'alors l'acteur s'écoutait lui-même; c'est qu'il s'écoute encore au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste, non pas à se laisser aller à la sensibilité comme vous le supposez, mais à imiter si parfaitement tous les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés

(5) Voir le texte de la *Correspondance* de Grimm qui présente les *Observations* de Diderot (15 octobre 1770) :

« *Il a paru, l'année dernière, une mauvaise brochure qui a fait si peu de sensation que je n'ai pas pu savoir l'auteur : cependant elle vient d'être réimprimée, et il faut qu'elle ait eu du débit en province et à l'étranger. Elle est tombée entre les mains de M. Diderot; et comme les plus mauvaises drogues peuvent donner lieu à d'excellentes réflexions, je ne veux pas supprimer ce qu'il a jeté sur le papier à cette occasion.* »

OBSERVATIONS DE M. DIDEROT

sur une brochure intitulée *Garrick* ou *les acteurs anglais;* ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs; avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris; traduit de l'anglais.

(6) Sur les rapports entre les deux textes *Observations* et *Paradoxe sur le comédien* voir l'édition critique du *Paradoxe* par Ernest Dupuy, Paris 1902. C'est d'après cette édition que nous citons le texte des *Observations.*

(7) Diderot, éd. Dupuy, p. 10. L'acteur qui « joue d'âme » est inégal. L'acteur qui imite, au contraire, va se perfectionnant. Ailleurs Diderot parle de « comédiens de nature », *Paradoxe,* p. 89.

dans sa mémoire, les gestes de son désespoir ont été préparés; il sait le moment précis où les larmes couleront. » (8)

A l'issue de la représentation, le spectateur et l'acteur rentrent se coucher dans des dispositions fort différentes, « *l'acteur est las, vous êtes triste* », en effet « *il n'est pas le personnage, il le joue* ». Acteur et spectateurs ont pleuré au même moment mais, « *... c'est le manque de sensibilité qui fait les acteurs sublimes. Les larmes du comédien descendent, celles de l'homme sensible montent; ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible, c'est la tête du comédien qui porte quelque trouble passager dans ses entrailles* » (9).

Que retient Hoffmann des enseignements de Diderot ? (10) D'abord que le bon acteur ne s'identifie pas totalement avec son rôle. Diderot rejette les acteurs qui « *jouent d'âme* », comme la Dumesnil qui « *les trois quarts du temps... ne sait pas ce qu'elle dit, mais le reste est sublime* » (11). Hoffmann rejette de même les acteurs qui ne doivent leurs succès qu'à un tempérament généreux — il les appelle des « *acteurs individuels* » (12) — qui n'oublient pas leur « *moi* » pour s'effacer derrière le personnage du drame. Certes Hoffmann ne fait pas fi de la sensibilité, il nous offre de l'art dramatique une représentation moins mécaniste, moins exclusivement fondée sur l'imitation de modèles extérieurs que n'était celle de Diderot. Mais il insiste lui aussi sur la lucidité du bon acteur qui ne cesse à aucun moment de contrôler ses gestes et ses paroles et qui, pour se mieux contrôler, se dédouble en deux personnages, celui qui joue et celui qui observe le jeu et tente de deviner les réactions des spectateurs. Il nous rapporte les impressions d'un acteur excellent qui vient de débiter, devant un public attentif et terrifié, une tirade particulièrement tragique :

« Il affirmait que, quand il jouait des scènes de ce genre, bien qu'il lui fût impossible de distinguer nettement un seul visage dans le public, par-delà les feux de la rampe, et bien qu'en aucun cas il ne tournât nettement ses regards vers le public, il voyait pour ainsi dire, en esprit, les visages des spectateurs figés par la crainte, l'angoisse et l'horreur, et que le flux d'épouvante qui émanait de la représentation, envahissait ses veines. Mais au milieu de ses frissons, un esprit supérieur s'éveillait en lui, semblable en tous points au personnage du rôle, et c'était cet

(8) Ibid. p. 17 et s.
(9) Ibid. p. 19 et s.
(10) A supposer qu'il ait lu les *Observations*, ce que rien ne nous permet d'affirmer catégoriquement.
(11) Ibid. p. 13 et s.
(12) Cf. en particulier Hoffmann, éd. Harich, XIII, p. 171.

esprit et non plus lui-même qui continuait à jouer le rôle, et cependant il était toujours observé et contrôlé par ce *moi* qui ne cessait d'être parfaitement conscient. » (13)

Ici le sentiment n'est pas complètement absent, il intervient assez vite, comme par un choc en retour, l'émotion des spectateurs gagne l'interprète. Il cède à une sorte d'épouvante, mais celle-ci n'est jamais assez forte pour qu'il perde le contrôle de sa sensibilité. Le comédien se dédouble. Mais l'artiste ne cesse jamais de veiller sur l'être ému qui, en lui, prend les apparences du personnage tragique et souffrant.

Faut-il admettre que, dans la création d'une scène émouvante, qui bouleversera le spectateur, la sensibilité, l'émotion n'interviennent à aucun moment ? Diderot lui-même ne pousse pas jusque-là le paradoxe. Ecoutez ce qu'il nous dit de la Clairon :

« Je ne doute pas qu'elle n'éprouve en elle un grand tourment dans les premiers moments de ses études; mais, ces premiers moments passés, son âme est calme; elle se possède, elle se répète sans presque aucune émotion intérieure, ses essais ont tout fixé, tout arrêté dans sa tête : nonchalamment étendue dans une chaise longue, elle peut, en suivant en silence son rôle de mémoire, se voir sur la scène et juger les impressions qu'elle excitera. » (14)

De même Hoffmann admet que, dans la création du rôle, l'émotion, l'enthousiasme interviennent d'abord, mais que leurs efforts n'aboutissent à aucun résultat acceptable si la conscience claire par la suite ne dirige et ne coordonne pas les mouvements qu'ils inspirent :

« Votre acteur a bien défini la nature de l'action créatrice chez l'artiste. Seule l'inspiration, si l'intellect la domine, la contrôle et la discipline, est capable de créer l'œuvre d'art classique (15). Le rôle, c'est la personnalité inspirée, le poète caché qui l'a créé, tandis que la conscience du moi véritable a joué le rôle de l'intellect, elle a fait surgir le poète caché, elle lui a conféré la force qui lui a permis de prendre forme humaine et de se manifester dans le monde. » (16)

L'acteur génial a droit à l'estime et à la gratitude du poète, il est plus qu'un exécutant, il complète bien souvent

(13) Ibid. p. 166.
(14) Diderot, p. 12 et s.
(15) Le travail de l'acteur est ici assimilé à toutes les autres formes de la création artistique (en particulier à la création plastique et poétique). Cf. Diderot : « *Et pourquoi l'acteur différerait-il en cela du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent en eux... etc.* » Ibid. p. 14.
(16) Hoffmann, p. 166.

ce que l'auteur n'avait fait qu'indiquer sommairement. Rares sont toutefois les acteurs qui réussissent à dominer aussi parfaitement leur rôle : « *Peu nombreux,* nous dit Hoffmann, *ceux qui sont capables de ce dédoublement ! Mais oui, un acteur génial crée souvent un personnage tel que l'auteur ne se l'était pas représenté* » (17). Et Diderot déjà n'avait pas hésité à proclamer :

« Pour un endroit où le poète a senti plus fortement que l'acteur, il y en a cent où l'acteur sent plus fortement que le poète; et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire entendant jouer la Clairon dans une de ses pièces : « Est-ce bien moi qui ai fait cela? » Est-ce que Mademoiselle Clairon pensait plus que M. de Voltaire? Sans doute; son modèle idéal, en déclamant, était bien au-delà du modèle idéal que le poète s'était fait en écrivant. Mais ce modèle idéal n'était pas elle. Que faisait-elle donc? Elle copiait de génie; elle imitait le mouvement, les actions, les gestes, toute la nature d'un être fort au-dessus d'elle. » (18)

Diderot reconnaît que la Clairon jouait « *sublimement* », Hoffmann parle d'un acteur « *génial* ». Ce sont là de bien grands mots. Mais nos deux écrivains ne songent ici qu'aux plus brillants représentants de la profession. Diderot et Hoffmann sont en revanche sévères pour les mauvais acteurs. Diderot parle de comédiens qui jouent « *petitement, mesquinement* », ce sont ceux qui ont à « *jouer* [*leur*] *propre caractère* ». Hoffmann ne s'arrête pas là, il énumère les défauts, les vices même, dont sont généralement affligés les acteurs médiocres. Ils sont « *vaniteux, peu accommodants, entêtés, fantasques, extravagants* ». C'est là une malédiction qui semble s'être appesantie sur presque toute la corporation. Tel qui aborde jeune cette carrière, jouissant d'un caractère égal et d'une humeur excellente, tombera bientôt dans les mêmes travers. Hoffmann admet qu'il existe comme une « folie des acteurs », une psychose dont il essaie de définir les causes et à laquelle il cherche des remèdes. Ici Hoffmann nous engage sur une autre voie et semble quitter le domaine de la spéculation strictement rationnelle qu'il avait jusqu'à présent parcouru, peut-être en la compagnie de Diderot.

Il remarque, comme l'avait déjà fait Diderot, que l'acteur est à la fois l'artiste qui façonne la matière et la matière même qui est façonnée : c'est sa personne qu'il donne en spectacle au public (19). Le premier danger qui surgit devant l'acteur

(17) Ibid p. 167.
(18) Diderot, loc. cit. p. 55 et s.
(19) Hoffmann exprime cette idée dans une phrase allemande que l'on ne pourrait pas traduire exactement en français, en effet il joue sur la structure des mots « Schauspiel » et « Schauspieler » qui, étymologiquement parlant, n'ont pas

vient de ce qu'il croit devoir présenter au public sa propre personnalité, son « *moi* » individuel. De là, bien des fautes morales et artistiques dont nous reparlerons. De là aussi, la sotte vanité de l'acteur qui croit être applaudi pour lui-même (pour son « moi » individuel), alors qu'une grande part du succès doit aller au personnage qu'il incarne, c'est-à-dire au texte, création du poète. Mais, poursuivant son analyse, Hoffmann invite l'acteur à s'oublier lui-même, à renier complètement son propre « *moi* » (20) et à se souvenir des phénomènes qui se déroulent dans notre conscience quand nous rêvons :

« Dans le rêve nous créons des personnages étrangers qui, tels des doubles de nous-mêmes, se présentent, jusque dans les détails les plus insignifiants, sous les apparences les plus véridiques. Cette opération mentale que nous ne pouvons réaliser que sous l'effet pour nous-mêmes si mystérieux du rêve, l'acteur doit pouvoir la répéter à volonté; d'un mot, il doit pouvoir, en lisant le poème, faire surgir, dans sa réalité vivante, le personnage imaginé par le poète. » (21)

Nous voici tout-à-coup transportés dans un tout autre climat : « *folie de l'acteur* », « *rêve* », « *double* », sans parler de cette « *opération mentale* » qui « *fait surgir* » brusquement un personnage et qui ressemble beaucoup à une opération magique. L'acteur est devenu ici une sorte de magicien qui exerce un art sublime, mais difficile et, en tout cas, dangereux. Pour que l'acteur puisse exercer cet art, il faut qu'un autre mage lui fournisse la formule, le texte sacré, c'est le rôle du poète. Un acteur, même très bien doué, qui ne peut s'appuyer sur un texte solide, court les plus grands risques. Il ne parvient plus à oublier sa propre personnalité, il n'offre plus au public que sa nature individuelle. Il va peut-être gâcher son talent et sombrer dans la vanité (22). Un bon acteur doit se garder de jouer n'importe quelle pièce :

« Non! Je le répète, il ne faut pas que le véritable génie se laisse galvauder, il ne faut pas qu'il joue les vagues et éphémères créations de la mode qui visent à produire non pas une émotion vraiment profonde mais seulement une brève sensation de plaisir. A l'artiste sérieux et profond il ne faut faire jouer que des œuvres sérieuses, profondes et vraies, sous quelque

---

leurs équivalents en français : « *Ihre Ausübung ist bedingt durch das Zur=Schau=tragen der Person, wie es schon das Wort Schauspiel-Schauspieler andeutet.* » loc. cit. p. 170.

(20) « *dasz sein Ich darüber ein farblos nichtiges Ding verschwindet. Das gänzliche Verleugnen oder vielmehr Vergessen des eignen Ichs ist daher gerade das erste Erfordernis der darstellenden Kunst.* » ibid. p. 171.

(21) Ibid. p. 170.

(22) Ibid. p. 184.

forme qu'elles se présentent, même s'il s'agit de la farce qui jaillit de l'exubérance d'un esprit effronté. » (23)

L'acteur est mis en garde contre deux dangers : souvent il n'oublie pas assez sa personnalité individuelle, par exemple, quand il interprète un texte trop vague et qu'il a toute latitude pour imaginer le personnage selon sa fantaisie, ou encore quand, délibérément, il tire le texte à soi, au lieu de se laisser façonner par lui (24). Mais il advient aussi que le « *moi* » personnel de l'acteur soit progressivement absorbé par le « *moi* » du personnage qu'il interprète le plus souvent. Il n'est pas rare que dans une troupe, chaque acteur occupe un « emploi » fixe. Et, pour protéger l'acteur contre le danger qui le menace alors (ne risque-t-il pas de se fixer dans certaines attitudes, de se scléroser en quelque sorte et — qui sait ? — de transporter dans la vie courante les habitudes et les « tics » qu'il avait contractés sur la scène ?), Hoffmann invite le comédien à se faire Protée, il lui demande d'être « *vielseitig* », de s'essayer dans les figures les plus différentes et les plus contrastées (25).

Hoffmann recommande enfin aux acteurs les mieux doués de faire confiance aux grands poètes dont la fréquentation fortifiera et développera encore leur talent. Il prie ces comédiens de se reporter aux préceptes et aux exemples qu'ont fournis en Allemagne un Tieck (26) ou un Brentano (27) et de se replonger sans cesse dans l'étude des grands auteurs étrangers, tels que Shakespeare (28), Calderon (29),

---

(23) Ibid. p. 186. Hoffmann se souvient ici des conseils qu'il donnait à son ami Ludwig Devrient, l'illustre acteur qui, trop souvent, se contentait de jouer des rôles médiocres et qui suivit ensuite les indications que lui fournit Hoffmann. Il s'illustra dans les grands rôles du répertoire shakespearien et dans *l'Avare* de Molière. Nous retrouverons l'étude de ces rôles un peu plus loin dans le dialogue. On remarquera que Hoffmann ne désigne jamais ici Devrient par son vrai nom, mais l'appelle volontiers Garrik (sic) ou « mon petit Garrik » (cf. pp. 183 et ss, 195, on trouve d'ailleurs une allusion au véritable Garrick, p. 192). On se souvient que la brochure qu'examine Diderot s'intitule précisément *Garrick* et Diderot lui-même cite l'exemple de Garrick, quand il veut évoquer la figure d'un acteur habile dans l'art de la métamorphose.

(24) Hoffmann proteste cependant contre certaines interprétations purement arbitraires de quelques acteurs qui veulent à tout prix jouer autrement que leurs prédécesseurs. Ainsi ce comédien qui sans aucune raison voulait faire du Corrège un sourd, ibid. p. 168.

(25) Ibid. p. 187. Voir aussi, chez Diderot (pp. 54 et s.) l'éloge de Montménil qui était capable de tenir les rôles les plus divers et cependant de prendre chaque fois le masque de l'emploi. Il faut noter que, la dissertation de Hoffmann étant dialoguée, la « Vielseitigkeit » est présentée par un des interlocuteurs (« der Graue ») comme un des attributs essentiels de l'acteur génial, tandis que l'autre (« der Braune »), réfute, avec de bons arguments, cette opinion. L'excellent acteur, selon lui, ne peut jouer aucun rôle qui ne produirait pas en lui des résonances profondes. Un acteur noble risque de conférer de la dignité à un rôle bas et comique, inversement un acteur bien doué pour la farce risque de donner un accent vulgaire aux tirades d'une tragédie (pp. 187 et s.)

(26) Ibid. p. 225 (allusion à *Phantasus*).

(27) Hoffmann cite *Ponce de Leon*, p. 240.

(28) Voir, entre autres, pp. 195-204, 213, 218 et s., 229 et ss.

(29) Ibid. p. 232 (*Adoration de la Croix*).

Molière (30) et surtout Gozzi (31) dont il analyse longuement la féerie dramatique l'*Amour des trois oranges* (32). On doit remarquer que, par goût, Hoffmann est porté à s'intéresser aux ouvrages comiques plus qu'aux tragédies et aux drames et il lui semble qu'aucun peuple n'a possédé à un plus haut degré le sens du théâtre que les Italiens, créateurs de la *Commedia dell'Arte*. L'épanouissement de cette comédie improvisée, aux personnages fortement « typés », lui paraît devoir coïncider avec l'âge d'or du théâtre et, s'il admire Gozzi, c'est parce qu'il salue en lui l'homme qui a remis en honneur les vieilles traditions de la comédie improvisée et leur a donné une sorte de consécration littéraire.

Ces derniers conseils de Hoffmann s'accordent parfaitement avec l'enseignement de Diderot qui écrivait dans ses *Observations :*

« Ouvrage écrit d'un style obscur, entortillé, boursouflé et plein d'idées communes. Je réponds qu'au sortir de cette lecture un grand acteur n'en sera pas meilleur, et qu'un médiocre acteur n'en sera pas moins pauvre.

C'est à la nature de donner les qualités extérieures, la figure, la voix, la sensibilité, le jugement, la finesse; c'est à l'étude des grands maîtres, à la pratique du théâtre, au travail, à la réflexion à perfectionner les dons de la nature. » (31)

On remarquera toutefois, si l'on veut bien comparer dans leur ensemble les *Observations de Diderot* et les *Etranges Souffrances* de Hoffmann, que Diderot s'appuie sans cesse sur les facultés intellectuelles du comédien, le don d'analyse, le sens de l'observation, de la gradation, de l'harmonie, de la composition, enfin la mémoire verbale et mimique. Hoffmann au contraire songe souvent à l'effort nerveux que le jeune comédien doit fournir, aux dangers psychiques auxquels il s'expose, à la tension que subissent ses nerfs et, pour un peu, c'est à la vigueur psychique, à la volonté qu'il réserverait la part principale dans la création dramatique, comme s'il s'agissait essentiellement d'un phénomène de suggestion, d'hypnotisme ou de magie. L'art dramatique est interdit, selon lui, aux

---

(30) Ibid. 193 (*l'Avare*).

(31) Analyse du rôle de Turandot, p. 207 (on verra l'admiration que Hoffmann voue à la langue italienne, à cause de sa musicalité).

(32) Ibid. p. 254 et ss. La fin du dialogue, l'idée de faire représenter les féeries de Gozzi par des marionnettes ne doit peut-être pas être prise très au sérieux, il s'agit d'une simple pirouette. Hoffmann voudrait pouvoir se passer des comédiens qui lui ont rendu la vie si difficile (en particulier il songe aux chanteurs qui devaient interpréter *Undine*). L'admiration que Hoffmann porte à Gozzi s'exprime en d'autres endroits. Voir, par exemple, dans *Dichter und Komponist*, l'analyse du *Corbeau*, éd. Harich, t. XIII, p. 116 et ss.

(33) Diderot, loc. cit. p. 6.

volontés chancelantes. Pour faire un bon acteur, il faut être fort (34).

Hoffmann croit donc que le comédien doit avant tout faire appel à sa volonté, quand il veut imposer au public le personnage tel qu'il l'a conçu dans une sorte de rêve, il sait que, chaque fois que l'acteur passe de la ville à la scène ou inversemetn, il est menacé par mille dangers, tout comme le somnambule qui, semi-inconscient, traverse le monde des hommes éveillés, mais il admet aussi que l'acteur, de même que tout artiste, peut et doit malgré tout s'engager sur la route du progrès et qu'il sera aidé sur ce chemin par le commerce des grands écrivains et par les conseils de comédiens plus anciens et rompus dans le métier. Telle est la leçon que l'on peut dégager des *Etranges Souffrances d'un directeur de théâtre,* si l'on veut mettre un peu d'ordre dans les indications que nous fournit ce dialogue tout spontané, aussi capricieux dans son ordonnance que les allées d'un jardin anglais ou les répliques du *Neveu de Rameau.* Telles sont aussi les idées essentielles sur lesquelles Hoffmann a bâti sa grande nouvelle *Princesse Brambilla.*

Princesse Brambilla, c'est, dans le cadre d'une Italie de fantaisie (35), comme le roman d'éducation d'un comédien. Un jeune homme, heureusement doué pour l'art dramatique, Giglio Fava, s'est fourvoyé dans une troupe qui joue les tragédies ampoulées d'un pitoyable auteur dramatique, l'abbé Chiari. La carrière de Giglio Fava serait irrémédiablement compromise si un amateur éclairé, le Prince Bastianello di Pistoia (qui se présente à Giglio sous les apparences du charlatan Celionati) n'avait reconnu son talent et entrepris de le sauver. Il se constitue autour de Giglio Fava comme un réseau de conspirateurs, une vaste armée secrète d'initiés, d'acteurs et de figurants qui travaillent à assurer son salut, tout comme la Société de la Tour s'ingéniait, sous l'impulsion de l'Abbé, à faire reconnaître à Wilhelm le sens de sa vocation véritable. Mais Giglio Fava peut aussi être comparé à l'âme du pécheur, telle que se la représentent les imagiers du

(34) « *Unerschütterliche Festigkeit des Willens... ist ein guter Grund, auf dem der Theater-Thron gebaut wird* », p. 173.

(35) Remarquer cependant que Hoffmann avait réuni une vaste documentation pour entreprendre ce qu'il appelait « le grand voyage », un voyage en Italie. Ce projet qui lui était cher n'aboutit pas. Mais Hoffmann prouve dans son récit que la topographie de Rome lui est familière. Ce n'est pas l'Italie de Gozzi (1720-1806) qui est évoquée ici, mais celle de Salvator Rosa (1615-1673). En effet Paul Sucher fait remarquer dans son *Introduction* que le décor historique de *Princesse Brambilla* est sensiblement le même que celui de l'autre nouvelle italienne de Hoffmann, *Signor Formica* dont le héros principal est précisément Salvator Rosa (cf. SUCHER, 19 et s).

Moyen Age, le Diable et le bon Dieu se la disputent jusqu'à son heure dernière. De même ici Giglio Fava fait l'objet des sollicitudes de Bastianello-Celionati, mais l'Abbé Chiari (qui, en l'occurrence, tient le rôle du Diable) veut absolument le garder à son service. Entre Chiari et Bastianello-Celionati, la partie est cependant inégale, en effet Chiari mène isolément un obscur combat d'arrière-garde et se persuade vite de sa propre faiblesse, tandis que, pour opérer sa cure, Bastianello-Celionati dispose de son génie personnel qui n'est pas mince, de son immense fortune et d'une troupe imposante de valets-figurants, de plus il profite de la complicité de toute une ville en liesse, la Rome du Carnaval, qui s'associe de bonne grâce à toutes les mystifications. Tout un peuple de masques, semblables à ceux que Hoffmann a découverts avec ravissement dans un célèbre album de Callot (36), tourbillonne autour du malheureux comédien, la ville entière s'est muée en un vaste théâtre, si bien que le pauvre Giglio ne sait plus où finit la fiction dramatique ni où commence la féerie du Carnaval. C'est donc toute une ville qui joue le *Fastnachtspiel* improvisé par Celionati, tandis que les premiers rôles de cette farce sont tenus, bon gré mal gré, par Giglio Fava et par sa bien-aimée, la charmante Giacinta.

Il n'est certes pas question de résumer ici une intrigue aussi complexe, aussi savamment ourdie, aussi riche en péripéties folles et inattendues que celle de *Princesse Brambilla :* on doit donner raison à Heine qui écrit : « *Si* Princesse Brambilla *ne vous fait pas perdre la tête, c'est que vous n'avez pas de tête à perdre* » (37). Mais nous essaierons de brosser le portrait de Giglio Fava, tel qu'il apparaît au début du récit, afin de mieux pouvoir le suivre sur le chemin qui le mène à la conversion.

Le héros porte un double nom Giglio Fava. *Fava,* la fève, la monnaie de comédie, dépourvue de toute valeur marchande dans le monde réel, voici pour l'histrion avec qui nous lions connaissance au début de l'action et que la mauvaise littérature de l'abbé Chiari semble avoir définitivement gâté. Il faudra qu'un mage découvre ses qualités encore presque secrètes. Celionati, qui dans *Princesse Brambilla* joue le rôle qu'assume dans le *Vase d'Or* l'archiviste Lindhorst, sait discerner en Giglio Fava (qui peut être comparé à l'étudiant Anselme de la même nouvelle) l' « adepte » possible qu'il convient de mener vers la Révélation. Il s'agit ici de faire

(36) Il s'agit des *balli di sfessania* dont Koreff venait de faire présent à Hoffmann, quand celui-ci commença à composer sa nouvelle.

(37) Cité par Walther Harich, *E.T.A. Hoffmann, das Leben eines Künstlers,* T. II., p. 320.

découvrir à ce médiocre acteur tragique sa véritable vocation qu'il ignore : notre jeune artiste peut tenir avec éclat divers rôles dans la traditionnelle comédie italienne. Alors, ayant réalisé son destin, accepté la Révélation, il méritera le premier de ses noms, gage de pureté et d'épanouissement, *Giglio* (38), le lis.

Giglio Fava est affligé de tous les défauts que Hoffmann attribue aux acteurs dans les *Etranges Souffrances :* il est vaniteux, ses humeurs sont instables (en amour particulièrement il se montre très versatile), fantasques, extravagantes. Quelques difficultés mineures auxquelles l'expose le hasard (à moins qu'il ne s'agisse de pièges que lui a tendus le malicieux charlatan) lui font vite perdre contenance et il sombre dans cette psychose de l'acteur (*Schauspiellerwahnsinn*) dont Hoffmann a si bien su définir les causes. Mais ce qui devrait provoquer sa perte, la faiblesse de sa volonté, au stade initial de son développement, se transforme, grâce à Celionati, en un facteur de salut. Perméable aux influences néfastes qui se sont jusqu'alors exercées sur lui, il s'ouvrira facilement aux courants bénéfiques qui émanent du bon mage et doivent le guider sur le chemin du véritable art dramatique.

A chaque instant de sa vie, sans aucune pudeur, Giglio Fava étale son extraordinaire fatuité. La moindre critique l'atteint au vif et le fait souffrir cruellement (39). Il est vaniteux dans la vie quotidienne. Il ne doute pas de sa beauté, du succès qu'il doit remporter auprès des femmes. Jeune premier au théâtre, il continue à jouer son rôle lorsqu'il a quitté la scène (40). Il a en ses charmes une telle confiance qu'il nie l'échec amoureux lorsque celui-ci se présente, car il le tient pour impossible. Si une femme ou une fille lui préfère

---

(38) Cf. SUCHER, ibid p. 32.

(39) Hoffmann insiste sur l'aspect professionnel de la vanité chez son héros : « *... il ressentit à nouveau la douleur cuisante des blessures que la pénétrante critique de l'inconnu ne lui avait pas ménagées. L'enfer des acteurs ne peut avoir de tourments plus affreux que ces attaques contre la vanité qui leur vont droit au cœur. Et le flanc qu'ils présentent à l'adversaire, le sentiment de leur point faible augmente justement, dans leur dépit accru, la douleur de la blessure : la victime a beau s'efforcer de surmonter le coup ou d'adoucir la douleur par des baumes appropriés, elle lui fait sentir de cuisante façon le coup porté.* » p. 110-1, éd. AUBIER,

(40) Giglio Fava explique sans pudeur à sa bien-aimée Giacinta qu'il a conquis le cœur d'une princesse qui « *flambe réellement d'amour pour lui* ». Là encore, il ne cache pas le secret de ses brillants succès auprès des femmes : « *... D'ailleurs tu as raison. Je suis d'un extérieur séduisant, la nature m'a doué de mille talents agréables; et mieux encore : je suis acteur. Le jeune acteur qui joue aussi divinement que moi les princes amoureux avec des « oh! » et des « ah! » qui conviennent à un roman ambulant, une intrigue sur deux jambes, un chant d'amour avec des lèvres pour les baisers et des bras pour les étreintes. C'est une aventure échappée à son volume et bondissant en pleine vie et que la belle a sous les yeux, quand elle a refermé son livre. Voilà comment il se fait que nous exercions un charme irrésistible sur les pauvres femmes; elles sont toquées de tout ce qu'elles voient en nous et après nous, de notre âme, de nos yeux, de nos plumes et de nos rubans.* » ibid. pp. 64 et s.

un rival, c'est qu'une vieille entremetteuse a dû intervenir pour vendre la malheureuse (41).

Notre homme ne distingue plus sa personnalité propre de celle qu'il incarne le plus souvent à la scène. Il joue toute la vie le même rôle (42) et les nobles tirades qu'il est habitué à débiter au théâtre, lui remontent irrésistiblement sur les lèvres, dans les circonstances les plus banales et les plus prosaïques. Ses mines apprêtées (43), ses roucoulements amoureux (44), ses effrayantes imprécations provoquent les rires et les haussements d'épaules chez les petites gens qui l'entourent. Le malheureux vit dans un rêve éveillé, intoxiqué comme il l'est de mauvaise littérature et incapable de s'adapter aux exigences de la vie quotidienne. Et Hoffmann sait tirer du contraste entre l'emphase des paroles prononcées par Giglio Fava et le cadre assez vulgaire dans lequel il vit les plus délectables effets héroï-comiques.

Hoffmann a multiplié sous les pas de Giglio les pièges et les chausse-trappes, il l'a exposé à de multiples tentations, si bien que nous pouvons à chaque instant constater sa maladresse, nous le voyons traverser le monde, raide, mal éveillé, mal adapté aux conditions de l'existence, allant de surprise en surprise et de déconvenue en déconvenue. De plus, il est inconstant en amour, il s'est épris d'une jeune couturière, Giacinta, mais il suffit qu'on lui parle de la Princesse Brambilla, qu'on lui laisse entendre que cette dame éprouve pour lui des sentiments très doux, et voilà notre histrion tout flatté, il part à la quête de cette noble dame, à qui il va pouvoir débiter, pense-t-il, ses tirades les plus enflammées. Le chemin qui mène à Brambilla est bien incertain et périlleux. Et quand Giglio désespère, quand il a faim, quand il a besoin d'une aide matérielle ou d'un réconfort moral, il se souvient

---

(41) Ibid. pp. 126 et s. Ici Hoffmann se souvient peut-être des illusions dont il chercha un moment à se bercer, au moment du mariage de Julia Marc. Si Julia, son élève bien-aimée, s'éloigne de lui, c'est que sa mère, telle une entremetteuse, pour redorer le blason de la famille, l'a vendue contre son gré à un riche négociant.

(42) « *On ne pouvait en vouloir à ce pauvre Giglio, si dans son étrange tension d'esprit il rêvait tout éveillé de princesses et d'aventures merveilleuses. Ce même jour où précisément il déambulait à travers le Corso — figurant déjà à moitié dans son extérieur le prince Taer qu'il incarnait entièrement en pensée, — il s'était passé des choses bien étranges...* » ibid. pp. 68 et s.

(43) Regardez le héros qui vient de revêtir un nouveau costume, il « *essaie devant le miroir les gestes les plus beaux et les plus gracieux* », « *il se remémore les plus extravagantes périodes des héros fous d'amour* », « *il arrive à la conviction ferme qu'il est absolument irrésistible.* » ibid. p. 217.

(44) Voir ibid. pp. 304 à 307 les plaintes de Giglio et la foule qui ricane. Voir aussi comment le propriétaire de la maison qui abrite Giacinta accueille le concert de lamentations qui sort de la bouche de Giglio, quand celui-ci constate la disparition de sa bien-aimée : « *C'est donc vous, signor Giglio? Dites-moi donc quel mauvais génie vous incite à beugler devant la porte de cet appartement des « holà » et des « hélas » de quelque rôle pleurnichard de vos insipides tragédies* ». *Et il ajoute :* « *... toute la ville a appris comment il vous fallut quitter la scène, parce que vous avez les idées dérangées. Allez voir un docteur! Allez voir un docteur! Faites-vous tirer quelques pichets de sang et fourrez-vous la tête dans l'eau froide!* », ibid. p. 100 et s.

à nouveau de la petite ouvrière et va frapper à sa porte, il se désole quand il constate qu'elle a disparu.

Ainsi Giglio ne réussit-il presque jamais à sortir de son rôle, il joue toute sa vie les jeunes premiers amoureux. La psychose du comédien le tient prisonnier, il a provisoirement cessé d'être vraiment un homme. Il a perdu le sens du ridicule, il ne sait plus s'observer, se critiquer lui-même, il ne peut plus s'évader seul du rêve où l'exercice de sa profession l'a plongé. Faut-il en conclure que, puisqu'il s'est voué corps et âme à son métier d'acteur, il joue la tragédie aussi bien qu'on peut la jouer ? Nullement, un spectateur que le pauvre Giglio, caché dans l'obscurité de la salle, peut entendre sans être reconnu de lui, déclare péremptoirement : « *Eh bien! en ce qui me concerne, j'ai toujours tenu ce Fava, bien qu'il n'ait réussi que trop souvent à faire fureur, pour le plus lamentable acteur qui ait jamais existé* » (45). Fat à la ville, Giglio n'est pas moins fat à la scène. A la ville, il continuait à jouer son rôle. Sur la scène, il n'oublie jamais son « moi » individuel : « *il ne jouait jamais son rôle, mais uniquement lui-même* » (46) (nous trouvons ici l'application directe des théories contenues dans les *Etranges Souffrances*), il « *mesure ses pas comme un danseur* », il « *n'accorde pas la moindre attention à ses partenaires* », il « *louche vers les loges* » et, « *persistant dans une attitude bizarrement affectée, il donne aux belles le loisir de l'admirer* », Bref, en le voyant, les spectateurs ne peuvent que « *songer à un jeune coq de basse-cour, tout faraud de son plumage, qui se pavane au soleil et s'en fait accroire* ». De plus il charge, son jeu déplaît même aux Italiens qui pourtant tolèrent parfois l'exagération, à laquelle ils demandent « *un moment d'excitation violente* ». Le plus acerbe des deux interlocuteurs invisibles affirme brutalement : « *Ce que nous avions pris pour un homme en chair et en os n'était au fond qu'un pantin inerte, manœuvré du dehors par des ficelles de marionnettes et dont les étranges*

---

(45) Ibid. pp. 104 et s. Ici Hoffmann songe sans doute au chanteur Fischer qui avait refusé de tenir le rôle de Kühleborn dans l'*Undine* de Hoffmann-Fouqué, parce qu'il n'y avait pas là pour lui un rôle assez étoffé, ni assez de morceaux de bravoure. Ce chanteur à succès, très épris de sa propre personne, avait irrité Hoffmann au-delà de toute mesure. Et il l'a déjà tourné en ridicule dans les *Etranges Souffrances*. La scène, où Giglio Fava, tout mortifié, entend ses voisins invisibles critiquer sévèrement son jeu, rappelle un passage des *Etranges Souffrances* (p. 180) : Hoffmann y raconte l'histoire d'un acteur si préoccupé du succès qu'obtiendra sa prochaine création qu'il entend la nuit, dans la solitude, des voix anonymes qui le critiquent. Dans la nouvelle, il ne s'agit plus d'une hallucination, mais les interlocuteurs demeurent invisibles et les voix s'élèvent dans l'obscurité. A plusieurs reprises, le héros est aussi l'objet de critiques parties de la foule et qui le blessent au vif, sans qu'il puisse identifier l'individu qui se permet cette audace. S'agit-il d'hallucinations auditives? On serait porté à le penser, surtout si l'on compare ces incidents à des épisodes analogues dans d'autres nouvelles de Hoffmann, le *Vase d'Or*, par exemple. Ces petites misères dont souffre Giglio seraient donc à mettre aussi sur le compte du Schauspielerwahnsinn.

(46) Ibid. p. 107.

saccades faisaient illusion » (47). Son compagnon estime malgré tout « *qu'il y avait en lui un assez joli talent* » (Il faut bien l'admettre, sinon la suite de l'histoire deviendrait incompréhensible). Et cette âme charitable ajoute : « *S'il a fini par sombrer dans la folie furieuse, cela est fait pour lui concilier un peu notre pitié, d'autant plus que la fatigue de son métier est probablement la cause de sa folie* ». Notre homme porte ici un diagnostic exact, mais sans doute incomplet. Giglio Fava ne cède pas seulement à la fatigue nerveuse dont souffrent sans doute tous les hommes de son métier, il a aussi été lentement empoisonné par la mauvaise littérature de l'abbé Chiari.

Le vaniteux comédien et l'écrivain redondant et abstrus se sentaient unis l'un à l'autre par les liens d'une sorte de complicité. Il leur semblait qu'ils avaient été créés l'un pour l'autre et faits pour se mettre mutuellement en valeur. Une fois que Giglio Fava avait été par la ruse éloigné de son théâtre, l'impresario qui montait les pièces de l'abbé Chiari avait dû passer la main, on ne jouait plus désormais la tragédie classique mais la pantomime à l'italienne sur la scène où naguère retentissaient les tirades du bel-esprit que notre bellâtre débitait avec des grâces apprêtées. La littérature douceâtre et le galimatias de l'abbé Chiari s'accordaient à merveille avec les poses avantageuses et les intonations peu naturelles de Giglio. Hoffmann brosse avec beaucoup d'humour le portrait de l'abbé Chiari et nous donne un aperçu assez plaisant sur ses productions littéraires. Chiari recherche les sujets atroces, mais il évite de les aborder franchement, la langue qu'il écrit, fade et sucrée, doit dissimuler aux spectateurs l'horreur des perspectives que la cruelle imagination

---

(47) Le cabotin est comparé à une marionnette. Il ne faut pas demander à Hoffmann d'être absolument logique avec lui-même : en effet, on se souvient qu'à la fin des *Etranges Souffrances*, il affirmait que les pièces de Gozzi ne sauraient être mieux rendues que par une troupe de marionnettes.

(48) Hoffmann précise qu'il ne s'agit pas de l'abbé Pietro Chiari (1711-1785) qui fut l'adversaire et le rival malheureux de Gozzi sur la scène italienne. Mais, ainsi que l'indique justement P. Sucher dans son *Introduction*, Celionati est, dans l'esprit de Hoffmann, une figure qui doit faire songer à Gozzi (ou qui préfigure Gozzi) tandis que Chiari est un précurseur de l'abbé Pietro Chiari, l'*Aufklärer* de la scène italienne (loc. cit. p. 15 et ss.). En somme Hoffmann continue ici à mener le combat du romantisme (défense de la tradition nationale et populaire, de la spontanéité, de la fantaisie) contre l'esthétique des « lumières ». Faut-il transposer le contraste entre Chiari et Celionati en termes d'histoire littéraire allemande? Doit-on admettre, par exemple, que Hoffmann songe à la tragédie allemande au temps de Gottsched, quand il nous parle de Chiari? Ou bien pense-t-il peut-être au style dramatique instauré au tournant du siècle par les classiques allemands sur la scène de Weimar (*Fiancée de Messine*) et récemment importé à Berlin par Pius Alexander Wolf et sa femme, à l'instigation de Iffland? Devrient avait été la victime des Wolff et il avait été rappelé sur la grande scène berlinoise par le comte Brühl, successeur d'Iffland dans le poste de surintendant du théâtre. Il est fait allusion au comte Brühl, de façon fort flatteuse dans les *Etranges Souffrances* (cf. Walther Harich, *E.T.A. Hoffmann, das Leben eines Künstlers*, Berlin s.d. (1920), II, pp. 138 et s.)

risque de leur ouvrir à tout moment (49). Littérature bâtie sur un paradoxal contraste, littérature obscure, surchargée de formules pompeuses et vides de sens, faite pour piper les applaudissements par les procédés les plus malhonnêtes (50), l'œuvre de Chiari s'étale comme un défi à la nature et au bon sens (51). D'ailleurs si Giglio reste fidèle aux tragédies de l'abbé Chiari, il ne le fait ni par attachement personnel pour l'écrivain ni par admiration pour son art. Il s'intéresse à l'auteur tragique dans la mesure où celui-ci écrit des pièces où il pourrait lui-même briller : « *Il s'empressa de demander au poète si le « moro bianco » comportait un beau rôle qu'il pût jouer et qui fût pour lui un rôle en or* » (52).

A cette image déplaisante d'un théâtre tragique doucereux et cruel tout à la fois, redondant, emphatique, pauvre de substance humaine, création artificielle d'un pédant qui a perdu tout contact avec les traditions nationales et populaires, Hoffmann oppose une vision brillante, bariolée, dansante, celle de la farce nationale italienne, la *Commedia dell'Arte* qui n'est que fantaisie, spontanéité, mime, improvisation, gaîté, exubérance et qui peut satisfaire les spectateurs les plus cultivés comme les âmes les plus frustes, heureuses de reconnaître tant de figures divertissantes et aimées, Arlequin, Pantalon, Truffaldin, Pierrot et Colombine (53). C'est cette forme de théâtre qui supplante la tragédie sur la scène où Giglio remportait naguère ses douteux succès. Mais c'est aussi la *Commedia dell'Arte* qui va arracher Giglio Fava au *Schau-*

(49) « *L'abbé Chiari ... avait depuis l'adolescence dressé non sans peine son cerveau à fabriquer des tragédies dont l'affabulation était formidable, mais l'exécution des plus aimables et des plus douces* », ibid. p. 173. Hoffmann trouve des formules très humoristiques pour définir cet art (ne pourraient-elles pas nous faire songer à l'art de certains épigones du classicisme français?) : « *Il enrobait les atrocités dans la pâte visqueuse de tant de belles tirades et sentences que les spectateurs ingurgitaient sans frissonner d'horreur la sauce douceâtre, et ne retrouvaient pas la saveur amère du morceau de résistance. Même les flammes de l'enfer avaient avec lui leur utile application et devenaient aimables par transparence, car il plaçait devant elles, convenablement huilé, l'écran de cheminée de sa rhétorique* » (ibid. pp. 173 et ss.)

(50) « *Ce sont les tirades farcies de mots retentissants que ne comprennent ni le spectateur ni l'acteur, et que le poète même n'a pas compris, qui récoltent le plus d'applaudissements* » (ibid. p. 175).

(51) L'abbé Chiari est si fier de sa dernière création qu'il tient absolument à la lire à son ami Giglio Fava. Or cette œuvre s'intitule *Il moro bianco (le Nègre blanc!)* [ibid. p. 176 et ss.]. Le plus piquant, c'est que jamais l'abbé Pietro Chiari n'a écrit aucune pièce qui porte ce titre. En revanche Gozzi est l'auteur d'une pièce intitulée *Il moro di corpo bianco!* Cf. P. Sucher, *Introduction*, p. 18.

(52) Hoffmann loc. cit. p. 179.

(53) Nous trouvons, dans l'œuvre de Hoffmann plusieurs descriptions ou évocations du théâtre italien et de la *Commedia dell'Arte*. Déjà dans *Signor Formica* (nouvelle qui fait revivre le peintre Salvator Rosa et le présente sous une double identité, comme peintre de batailles, génial mais mal compris de ses contemporains, et comme acteur de farces, très populaire sous le nom de Signor Formica. Cette nouvelle peut être considérée comme un premier état, une ébauche encore peu soignéede ce qui devait devenir *Princesse Brambilla;* nous rencontrons des pages savoureuses dans lesquelles l'auteur décrit le théâtre du Signor Musso et les pièces qui se jouaient sur cette petite scène romaine. (Cf. Ed. Harich, t. VIII, pp. 111 à 113).

spielerwahnsinn, lui révéler à lui-même son véritable talent dramatique, fait de vivacité et d'humour, ces qualités essentielles du génie italien qui ne pouvaient se manifester tant que notre tragédien s'essayait à défendre les extravagantes élucubrations de l'abbé Chiari.

Ainsi Hoffmann a-t-il voulu placer, à côté du mal, le remède. Il serait difficile et peut-être vain d'accompagner pas à pas Celionati le mage, le médecin des âmes, et Giglio Fava, le patient et l' « adepte » malgré lui, tout au long de leurs aventures multiples qui doivent aboutir à la désintoxication, à la guérison du jeune acteur et à l'épanouissement de son véritable talent. Naturellement, comme dans tout roman d'éducation, les progrès que fait l'élève se traduisent en particulier par l'évolution de ses sentiments amoureux. Tant que notre jeune fat n'a pas pu s'arracher à ses dangereuses illusions, il courra follement après une chimère, il voudra conquérir le cœur de la princesse Brambilla (54). Et, en même temps qu'il recouvrera la santé, il retournera vers sa bien-aimée Giacinta, dont seule sa fatuité l'avait un moment écarté. Celle-ci se fera actrice et ils formeront un couple harmonieux à la scène et à la ville. En outre, comme dans le *Vase d'Or, Maître Puce* et *Petit Zacharie,* Hoffmann associe intimement à l'intrigue de sa nouvelle un récit mythique et le mythe, dans *Princesse Brambilla* comme dans les trois autres grands récits, tourne autour de la conquête de la Connaissance, il s'agit ici plus spécialement de la connaissance de soi, car c'est la connaissance de soi qui pour Giglio Fava est source de guérison.

Marquons tout au moins les étapes essentielles sur le chemin qui doit aboutir à la conversion. D'abord, par diverses manœuvres, Celionati écarte le jeune acteur du théâtre où se jouent les pièces de l'abbé Chiari. Puis il fait admirer à Giglio la pantomime qui se donne sur cette même scène. En même temps, le malheureux doit entendre, dans l'obscurité, des voix qui critiquent sévèrement son jeu, il est profondément humilié mais il ne peut pas donner complètement tort à ses censeurs inconnus. Et voici Giglio engagé, malgré lui et sans le savoir, dans une vaste troupe qui, sous l'impulsion de Bastianello-Celionati et avec le concours d'un impresario bénévole et du spirituel costumier de théâtre Bescapi, va faire revivre, pendant les folles journées du Carnaval, la tradition

(54) Il est vrai que, finalement, notre héros découvre que Brambilla et Giacinta ne font qu'un, tout comme lui-même s'identifie avec le Prince assyrien Chiapperi, cependant que Celionati reprend à la fin de l'action son identité véritable, celle de Prince Bastianello di Pistoia. Tout le déroulement de l'action est fait de quiproquos et de chassés-croisés entre ces six personnages qui ne sont en réalité que trois.

de la *Commedia dell'Arte*. Le jeu burlesque se déroulera non plus sur les planches d'un théâtre, mais sur les places de la ville et dans les salles du Palais Pistoia. Giglio est amené à assumer le rôle du Prince d'Assyrie Chiapperi. Mais au lieu de se dédoubler consciemment, tel l'acteur génial, il croit vraiment être devenu lui-même cet important personnage, quitte à reprendre par moments son ancienne personnalité, il est affecté d'une sorte de « *dualisme chronique* », il hésite douloureusement entre les deux identités et ses hésitations, ses maladresses l'exposent aux mésaventures les plus bouffonnes. Mais, en dépit de ses rechutes, il progresse et le lecteur constate par exemple que, depuis qu'il fréquente le Palais Pistoia, il ne peut plus écouter, sans s'endormir, la lecture que lui fait l'abbé Chiari (55). La cure à laquelle le soumet le « *ciarlatano* » est complexe, tantôt le patient doit subir d'humiliantes épreuves et des chocs violents, tantôt il est endoctriné par un récitant qui déploie devant lui la splendeur symbolique et les leçons salutaires du mythe, tantôt il est associé à des sortes de ballets et de cortèges somptueux dont on ne sait s'il faut les comparer aux rites d'une cérémonie d'initiation ou aux fastes d'un final d'opéra. Toutefois on ne commence à constater les premiers symptômes d'une guérison chez Giglio que lorsque celui-ci découvre la valeur de l'ironie (56), se surveille lui-même, apprend à rire, car le rire est libérateur, et au besoin même à rire de lui-même. Spectacle édifiant, le Prince Chiapperi pourfend l'acteur Fava (réduit d'ailleurs à l'état de simple mannequin). Le « moi » profond du personnage se révèle. Les fâcheuses apparences qu'il avait prises se dissipent. Notre héros a fini par découvrir ce qu'il était, en se mirant dans les eaux magiques du lac d'Urdar. A partir du moment où il se connaît, il est délivré de ses sorti-

---

(55) Hoffmann, loc. cit. pp. 180 et s.

(56) Voir le long développement sur l'humour (mis dans la bouche d'un peintre allemand de Rome — quelque Nazaréen avant la lettre? — (ibid. p. 135 et ss.) au chapitre II de la nouvelle, avec une comparaison amusante entre la plaisanterie italienne, telle qu'elle fleurit dans la *Commedia dell'Arte* et l'ironie, telle que la conçoivent les romantiques allemands. Voir aussi dans les *Etranges Souffrances* le développement sur la Selbstironie qui doit protéger le comédien contre le danger menaçant de la fatuité, Ed. HARICH, XIII, p. 181 et ss. Quand Celionati interroge Reinhold, le peintre allemand, sur ce qu'il pense des masques italiens, celui-ci répond : « *Ma foi, ... j'estime que ces masques sont un répertoire de la raillerie la plus amusante, de la plus piquante ironie, de la fantaisie la plus libre, j'allais dire la plus effrenée, — bien que je pense qu'ils visent plutôt les divers aspects extérieurs de la nature humaine que la nature humaine elle-même, ou, pour mieux dire, en moins de mots, plutôt les hommes que l'Homme* ». Hoffmann, nous l'avons vu, n'est pas toujours tout à fait conséquent avec lui-même. Il lui arrive de louer les Italiens d'avoir abouti, dans leur théâtre, à une « *typification* » très poussée des personnages. Ici au contraire, il semble le leur reprocher. D'ailleurs il souhaite que les acteurs soient dressés à une très grande souplesse, à une « Vielseitigkait » qui les protège contre la sclérose. Mais la comédie italienne, où précisément l'acteur a toutes chances de se spécialiser rapidement dans un « emploi » bien défini ne semble peut-être pas, de ce point de vue, convenir parfaitement à la formation du comédien.

lèges, il peut jouer, improviser à l'italienne (57), il a trouvé la souplesse, qualité essentielle de l'acteur, et le sens de l'humour, vertu essentielle de l'homme. Ainsi peuvent s'épanouir à la fois ses talents artistiques et sa personnalité humaine.

Le théâtre — le bon théâtre, s'entend — produit donc, selon Hoffmann, un effet purificateur non moins puissant sur les acteurs que sur le public. « *Ce sont miroirs publics* » (58), disait déjà Molière en parlant des comédies. Hoffmann compare, lui aussi, le théâtre à un miroir, aux eaux réfléchissantes du lac d'Urdar qui donnent à l'homme une image de lui-même, l'aident à se purifier en prenant connaissance de ses propres imperfections. Le « moi » se libère des éléments parasites qui le déforment et le rongent, ainsi s'opère une sorte de *katharsis,* — différente certes de la *katharsis* tragique dont parlait Aristote, — dont l'effet bienfaisant s'étend à la fois au spectateur qui assiste à la comédie et à l'acteur qui, en jouant, peut se moquer parfois autant de soi-même que d'autrui, se libère de ses faiblesses et de ses fausses apparences, pour devenir plus parfaitement lui-même.

Hoffmann rêvait de parcourir en pèlerin l'Italie, terre bénie du théâtre et patrie de Gozzi. Bien qu'il eût, par de minutieuses lectures, préparé ce voyage, il ne lui fut jamais donné de réaliser ce projet. Mais il a inséré dans sa nouvelle un *lied* nostalgique et mystérieux qui, volontairement, rappelle par sa forme le poignant appel de Mignon dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister.* Il suffira d'en lire la première strophe pour comprendre tout ce qu'il attendait du théâtre : ce n'était pas seulement à ses yeux une « institution morale », c'était surtout une sorte de dispensaire, où, par des voies magiques, les âmes inquiètes, faibles et divisées recouvraient la force, l'équilibre, l'unité et la santé morale.

Wo ist das Land, dess blauer Sonnenhimmel
Der Erde Lust in reicher Blüth entzündet?
Wo ist die Stadt, wo lustiges Getümmel
In schönster Zeit den Ernst vom Ernst entbindet?
Wo gaukeln froh der Phantasie Gestalten
In bunter Welt, die klein zum Ei gerundet?
Wo mag die Macht anmuth' gen Spukes walten?
Wer ist der Ich, der aus dem Ich gebähren

(57) Voir sur l'art d'improviser le bel ouvrage de Constant Mic *La Commedia dell'Arte.* Et l'improvisation, comme l'art du mime, ont été très en honneur dans la plupart des écoles d'art dramatique. Rappelons que dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* Gœthe recommandait cet excellent exercice à quiconque voulait apprendre à jouer la comédie.

(58) *Critique de l'Ecole des Femmes,* sc. VI.

Das Nicht-Ich kann, die eigne Brust zerspalten,
Und schmerzlos hoch Entzücken mag bewähren? (59)

Pour beaucoup de nos contemporains, le nom de Hoffmann est surtout lié à la notion de « conte fantastique » et aux images simplifiées d'un opéra-comique d'ailleurs fort plaisant. Bien sûr, Hoffmann appartient au groupe des romantiques (c'est même le seul des romantiques allemands qui se soit taillé chez nous une large popularité), mais on ne songe pas assez que ses créations même les plus fantastiques — et *Princesse Brambilla* passe pour une œuvre typiquement « hoffmannesque » — reposent parfois sur une observation psychologique directe et sur de longues méditations philosophiques et esthétiques. Dans ses œuvres majeures, Hoffmann ne s'abandonne pas aux caprices d'une imagination vagabonde. Il est fidèle à certains schémas philosophiques et artistiques et il se montre capable de les définir avec une lucidité et une logique impressionnantes. Il suffira, pour s'en convaincre, de lire un écrit théorique comme *Poète et Compositeur,* avant d'aborder l'étude du *Vase d'Or* : on constatera que, dans le *Vase d'Or,* Hoffmann applique les théories qu'il vient d'énoncer dans *Poète et Compositeur* et crée une fable qui pourrait servir de canevas à l'opéra romantique dont il rêve. De même, si nous ignorons les *Etranges Souffrances d'un Directeur de théâtre,* nous comprendrons moins bien les intentions profondes du conteur. Derrière les surprenantes arabesques d'une intrigue à la fois simple et tourmentée, il faut retrouver quelques idées esthétiques solides, saines, indiscutables, toutes proches de celles qu'un Diderot formulait

. . . . . .

(59) Voici la traduction en vers que Paul Sucher donne de cette strophe :

Où trouver le pays où l'azur dans les cieux
Allume à profusion les plaisirs de la terre?
La ville, où du printemps le tumulte joyeux
Arrache l'homme grave à ses graves affaires?
Où folâtrent mille formes fantasques,
Dont le monde éclatant n'est qu'un œuf plein de masques?
Où règne sans conteste une aimable chimère?
Quel est le Moi, qui ne peut de son propre moi faire
Le Non-Moi, déchirer de ses mains l'Etre intime,
Et garder sans souffrir son extase sublime?

Ibid. p. 234 et s.

Ce poème se présente comme une série d'énigmes, dont il faut trouver la solution dans un autre poème, p. 310 et ss. Il y est indiqué — on n'avait pas eu de peine à deviner — que ce pays c'est l'Italie, et on laisse à penser que cette ville en fête, c'est Rome à l'époque du Carnaval. Ce que Hoffmann ne dit pas, c'est ce que peut bien être cet « œuf plein de masques ». P. Sucher explique dans une note qu'il s'agit du théâtre Argentina, de Rome, qui avait en effet la forme d'un œuf. Hoffmann avait lu de près le fameux guide de Volkmann qui signale que ce théâtre est « eiförmig ». (Cf. Sucher, *Introduction,* p. 15). Les derniers vers semblent traduire l'idée du dédoublement chez l'acteur.

cinquante ans plus tôt, mais qu'il aurait eu peine à reconnaître sous le voile de cette étrange et captivante fiction.

Diderot et Hoffmann donnent chacun à sa façon un enseignement sur lequel les comédiens d'aujourd'hui pourraient encore réfléchir avec profit (nous ne prétendons d'ailleurs tirer aucune conclusion ferme des quelques ressemblances que nous avons pu noter ici, car aucun document ne nous permet d'affirmer que Hoffmann a réellement lu les *Observations* de Diderot) : un bon acteur ne se laisse pas dicter son jeu par l'inspiration du moment, par la pente de son tempérament ou par le jeu de sa sensibilité. Seul un grand texte peut amener un acteur « génial » à obtenir un succès digne de lui. Interpréter de grandes pièces, c'est avancer sur la voie du progrès; accepter de jouer dans des pièces médiocres, c'est déchoir, c'est se laisser envahir lentement par un poison perfide, celui que distille la mauvaise littérature. Et notons surtout cette analyse si juste, nous semble-t-il, de l'acteur qui se dédouble en jouant, une partie de son « moi » s'identifie avec le personnage du drame, tandis que l'autre, le « moi » supérieur, intellectuel, ne cesse de conserver la surveillance, le contrôle du jeu. La sensibilité de l'acteur est intervenue au moment où il s'agissait de créer, de « sentir », de construire le rôle, elle s'efface au moment de l'exécution ou tout au moins elle se laisse maîtriser par les facultés supérieures, intelligence, mémoire, sens de la mesure et de l'harmonie, quand l'acteur paraît devant le public. Diderot formule ses idées avec une fermeté un peu tranchante, sur un ton presque dogmatique qui parfois déplaira peut-être au lecteur d'aujourd'hui. Il se représente l'activité artistique sous un aspect un peu trop schématique et intellectuel à notre gré. Hoffmann emploie ici un langage et se sert de comparaisons qui nous séduiront davantage, parce qu'il aborde certains problèmes psychologiques avec une hardiesse qui fait prévoir les recherches de nos psychiâtres et de nos psychanalystes modernes.

Mais, nous dira-t-on, puisqu'il comprenait si bien le mécanisme psychologique du théâtre, pourquoi Hoffmann n'a-t-il pas renoué lui-même avec ce théâtre authentique, avec cette vieille tradition de la comédie improvisée dont les Italiens apportaient de si magnifiques exemples, pourquoi s'est-il seulement inspiré de Gozzi dans une nouvelle au lieu de faire revivre directement sur la scène Trufaldin, le Docteur et Colombine ? Il serait facile de faire remarquer que Diderot a écrit d'intéressants ouvrages théoriques sur le théâtre, mais que ses drames n'ont jamais enthousiasmé les foules. On pourrait rappeler aussi que, bien que Hoffmann

nous ait laissé des pages admirables sur la musique, sa musique, toute harmonieuse qu'elle soit, ne mérite pas d'être comparée à ses récits; Hoffmann, le musicien, un peu écrasé par l'ombre du grand Mozart, n'ose pas manifester autant de fermeté, d'indépendance, de puissance que Hoffmann le narrateur qui ne se réclame d'aucun parrainage littéraire. Et il faudrait bien ajouter aussi que, dans les *Etranges Souffrances* comme dans la *Princesse Brambilla,* ce qui semble le plus sujet à caution, ce sont parfois les perspectives prises sur l'histoire de la littérature et du théâtre. Ici Hoffmann répète la leçon que Tieck lui a apprise. Au moment où il publie *Princesse Brambilla,* l'étoile de Gozzi commence à pâlir, au firmament de la gloire romantique. Et Hoffmann n'a pas su réagir contre des théories littéraires qui ne devaient aboutir en Allemagne qu'à la création de drames peu viables, condamnés à rester pour toujours des *Lesedramen.* Mais le théâtre de Gozzi, *la Commedia dell'Arte,* cette Italie du Carnaval, quel décor, quel climat merveilleux pour le déploiement du mythe romantique, si cher au cœur de Hoffmann ! Laissons-nous emporter par ces visions tourbillonnantes et semi-irréelles, ne chicanons pas sur les détails, sinon, tels des rationalistes impurs, nous risquerions de n'être pas admis dans le Royaume de la Connaissance Suprême. Suivons l'exemple de Giglio, docile presque malgré lui aux suggestions du Ciarlatano Celionati, abandonnons toute arrière-pensée, écoutons la voix de l'enchanteur Hoffmann, il nous amènera sur les bords du lac d'Urdar, le miroir du théâtre purifiera nos âmes et nous entrerons dans les espaces merveilleux du « romantisches Geisterreich ».

Maurice GRAVIER.

ÉTAT ACTUEL
DES
AUTOGRAPHES DE MOLIÉRE

établi par Mrs. Elizabeth Maxfield Miller,
Wheaton College, Norton, Mass., U.S.A.
avec l'aide de Mme Madeleine Jurgens, archiviste,
Minutier central, Archives nationales, Paris

Il n'existe pas de manuscrits de la main de Molière. Il n'y a de lui que des signatures autographes sur des reçus, des contrats notariés, des actes d'état civil, et des notes dans quelques livres anciens. En 1840 *on connaissait seulement sept signatures de Molière, mais les recherches de Beffara, Jal, Soulié et d'autres au XIXe siècle ont permis à Georges Monval d'établir en* 1886 *une liste d'une soixantaine de signatures (Mol. VIII* - 1886, *pp.* 36-40). *Monval était le secrétaire d'une Commission des Autographes de Molière composée de seize Moliéristes, archivistes et paléographes, qui ont soigneusement contrôlé tous les autographes de Molière connus jusqu'alors et qui avaient fait publier cette liste. Avec les découvertes faites depuis* 1886, *une telle liste comprendrait une centaine d'autographes aujourd'hui.*

La liste suivante indique donc tous les autographes de Molière connus jusqu'à présent (y compris les découvertes les plus récentes faites par M. Girard en 1948, *Mme Jurgens et Mme Miller en* 1954). *Comme Monval dans sa liste de* 1886, *nous avons mentionné à leur place chronologique les documents (en général des baptêmes) où Molière figure mais où il n'y a pas de signatures. Les indications « Sources » permettront aux Moliéristes de chercher un document qui les intéresse ou d'en trouver en bien des cas la transcription ou un fac-similé.*

A la suite de la liste nous avons cité les quatre livres qui contiennent des signatures ou des notes autographes authentiques de Molière. Ces livres étaient connus à la fin du XIXe siècle, mais, malheureusement, nous n'avons pas pu indiquer leurs propriétaires actuels. A la fin de notre liste nous avons signalé quelques autographes attribués à Molière mais dont la fausseté a été prouvée par des Moliéristes compétents.

Dans la liste principale, la forme exacte de la signature de Molière a été contrôlée avec le document même autant que possible (au Minutier central des Archives nationales ou à la Bibliothèque nationale, par exemple) et faute de cela, avec un fac-similé ou avec une transcription exacte. Les recherches pour ce travail ont été beaucoup facilitées grâce à l'emploi de la plus grande collection moliéresque aux Etats-Unis qui se trouve dans la Bibliothèque de Harvard University, Cambridge, Mass.

E. M. M.

I

APPENDICE

ABRÉVIATIONS UTILISÉES POUR LES SOURCES PRINCIPALES DE RENSEIGNEMENTS SUR LES AUTOGRAPHES DE MOLIÈRE

I. — *RECHERCHES ET DECOUVERTES DU XIXe SIECLE.*

Album = *Album des Œuvres de Molière* (éd. des Grands Ecrivains), Paris, 1895.

Asmodée = « Asmodée » (signature de l'article) : « Un nouvel autographe de Molière », dans *Miscellanées bibliographiques publiées par Edouard Rouveyre et Octave Uzanne.* 3 vol. Paris, 1878-1880. Vol. II (1879) pp. 15-18.

Beffara = Beffara, Louis-François : *Dissertation sur J.-B. Poquelin Molière,* Paris, 1821.

Bléton = Bléton, A. : *Molière à Lyon,* Lyon, 1900 (lecture faite le 21 juillet 1899 à Lyon).

Bonnassies = Bonnassies, Jules : « Autographes » dans *Le Théâtre* (déc. 1874), pp. 20-21.

Brouchoud = Brouchoud, Claudius : *Les origines du théâtre de Lyon,* Lyon, 1865.

Campardon = Campardon, Emile : *Documents inédits sur J.-B. Poquelin Molière,* Paris, 1871.

Charavay = [Charavay, Gabriel] : « Molière et la salle des machines aux Tuileries », dans *Amateur d'autographes* n.s. II (1863), pp. 1-5.

Dast = Dast de Boisville, M. : « Molière à Bordeaux », dans *Rev. de l'Agenais et des anciennes provinces du Sud-Ouest* (Agen) XXII (1895), pp. 547-549. Voir aussi R.H.L.F. III (1896), pp. 149-151.

Fontaine = Fontaine, P.-Jul. : *Découverte d'un autographe de Molière,* Paris, 1840.

Fournier = Fournier, Edouard : *Le roman de Molière suivi de fragments sur sa vie privée,* Paris, 1863.

Fournier (1868) = Fournier, Edouard : *La valise de Molière,* Paris, 1868.

Galibert = [Galibert, Léon] : *Histoire des pérégrinations de Molière en Languedoc par Emmanuel Raymond* (pseud.), Paris, 1858.

Gosselin = Gosselin, E. : « Acte authentique constatant la présence de Molière à Rouen en 1643 », *Rev. de la Normandie* (1870), pp. 239-241.

Jacob = [Lacroix, Paul sous pseud. P.-L. Jacob] : « Guerre aux faux autographes ! » dans *Amateur d'autographes* n.s. III (1864), pp. 273-279.

Jal = Jal, Auguste : *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* Paris, 1872.

Lacroix = Lacroix, Paul : *Bibliographie moliéresque,* 2e éd., Paris, 1875. (« Autographes de Molière », pp. 337-340 avec notes).

Loiseleur = Loiseleur, Jules : *Les points obscurs de la vie de Molière,* Paris, 1877 (Notes et pièces justificatives pp. 192-194, 373-394).

Loquin = Loquin, Anatole : *Molière à Bordeaux vers* 1647 *et en* 1656. 2 vol. Bordeaux, 1893. (Vol. II, pp. 524-533, sur les manuscrits perdus de Molière).

Mol. = *Le Moliériste,* éd. par Georges Monval, 10 vols., Paris, 1879-1889.

Monval = Monval, Georges : *Commission des autographes de Molière,* Pons, s.d. (aussi dans Mol. VIII (1886-1887), pp. 36-40). Le lieu où se trouvait chacun des 59 documents en 1886 est indiqué après « Monval » dans la liste suivante.

Monval (1900) = Monval, Georges : *Comédie française* (1658-1900). *Liste alphabétique des sociétaires depuis Molière jusqu'à nos jours, ouvrage illustré de* 350 *facsimilés de signatures,* Paris, 1900. (P. 89 facs. de 5 signatures de Molière; cette même page apparaît aussi dans *Amateur d'autographes* n.s. XXXII (1889), p. 231.

Moulin = Moulin, H. : *Molière et les registres de l'état civil; Molière neuf fois parrain,* Paris, 1878.

Pijardière (1873) = de Lacour de la Pijardière, Louis : *Rapport sur la découverte d'un autographe de Molière présenté à M. le préfet de l'Hérault par M. de la Pijardière, Montpellier,* 1873.

Pijardière (1873) = de Lacour de la Pijardière, Louis : *Molière à Pézenas en* 1650-1651; *un nouvel autographe de Molière découvert aux Archives du département de l'Hérault et publié par M. de la Pijardière.* Montpellier, 1886. (Extrait du Mol. VII (1885-86), pp. 233-246).

Schweitzer = Schweitzer, Heinrich : *Molière und seine Bühne. Molière-Museum; Sammelwerk zur Förderung des Studiums des Dichters in Deutschland* ... 2 vol. Wiesbaden, etc. 1879-1884. (Notes sur les autographes I(i)II II-IV, (iii) pp. 159-161, (iv) pp. 98-99).

Soulié = Soulié, Eudore : *Recherches sur Molière et sur sa famille,* Paris, 1863. Les chiffres placés après « Soulié » dans la liste suivante indiquent *le numéro du document* (en chiffres romains) et *la page* (en chiffres arabes) sur laquelle se trouve la transcription de la *signature de Molière.*

Taschereau = Taschereau, Jules : *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière,* 2e éd., Paris, 1828.

Vitu (1883) = Vitu, Auguste : *Le jeu de paume des Mestayers.* Paris, 1883.

Vitu (1886) = Vitu, Auguste : *L'Hôtel de Molière à la rue Saint Thomas du Louvre,* dans *Rev. d'art dram.* (15 sept. 1886) (iii) pp. 339-342.

II. — *RECHERCHES ET DÉCOUVERTES DU XXe SIECLE.*

Bersaucourt = Bersaucourt, A. de : « Les autographes de Molière », dans *Opinion* (Paris) XV (21 jan. 1922) pp. 62-63.

Girard = Girard, Joseph : *A propos de l'Amour Médecin. Molière et Louis-Henry Daquin, conseiller et médecin ordinaire du roi,* Paris, 1948. (Découverte de deux signatures du 29 mai 1664).

Jouin = Jouin, Henri : « Molière (1662) : trois signatures inédites », dans son livre *Les maîtres peints par eux-mêmes, sculpteurs, peintres, architectes, musiciens, artistes dramatiques,* Paris, 1902, pp. 49-66 (Facs. de 6 signatures de Molière, pp. 55-56, 62).

Jurgens (R.H.L.G.) = Jurgens, Madeleine : « Deux actes inédits concernant Molière », publication prochaine dans R.H.L.F,

Jurgens (R.H.T.) = Jurgens, Madeleine : « Deux nouveaux logis de Molière, place du Palais Royal », et « Quelques relations de Molière et des Béjart (1660-1670) », publication prochaine dans R.H.T.

Lecuyer = Lecuyer, Raymond : « Les autographes de Molière », dans *Gaulois,* le 9 juin 1924.

Lefranc = Lefranc, Abel : « La vie et les ouvrages de Molière », dans *Rev. Cours et Conf.* XV (ii) (1906-07) et suiv. (Notes sur les autographes, XV (ii) (1906-07), pp. 105-106, 145-148, 193, 355-356).

Miller = [Miller, Elizabeth Maxfield] : « Recherches moliéresques » dans R.H.T. 1954 III pp. 163-165. (Découverte d'une signature inédite du 12 avril 1672).

Mongrédien = Mongrédien, Georges : article, *Temps* du 6 déc. 1927 (voir R.H.L.F. XXXV (1928) pp. 138-139).

Prudhomme = Prudhomme, Auguste : « Molière à Grenoble (1652-1658) », dans *Acad. delphinale* (Grenoble) 4e sér. XVII (1904) pp. 125-138. (Voir aussi R.H.L.F. XI (1904) p. 182, et aussi *Amateur d'autographes* n.s. XXXVII (1904) pp. 46-47).

Saint-Raymond = Saint-Raymond, Laurent : « Les autographes de Molière », dans *Gaulois,* le 7 janvier 1922.

III. — *AUTRES ABREVIATIONS ET EXPLICATIONS.*

Arch. = Archives ou archiviste.
Arch. mun. = Archives municipales.
Arch. nat. = Archives nationales, rue des Francs-Bourgeois, Paris.
Bibl. nat. = Bibliothèque nationale, rue Richelieu, Paris.

Dans le texte = Dans le texte du corps du document.
Découv. = Découverte.
Doc. = Document.
Facs. = Facsimilé de la signature de Molière (parfois aussi du doc. entier).
Illus. = *Illustration*, Paris.
Interméd. = *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, Paris.
Min. centr. = Minutier central des Archives nationales, Paris. (Les chiffres cités après cette abréviation indiquent l'étude de notaire (numéro en chiffres romains) et la liasse (numéro en chiffres arabes) où se trouve le document contrôlé par Mme Jurgens).
R.H.L.F. = *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris.
R.H.T. = *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris.
Sign. = Signature ou signatures.
Transc. = Transcription intégrale du texte du document.
Transc. part. = Transcription partielle qui donne l'essentiel du document.
= Document perdu ou détruit.
Certains documents ont été perdus lors de la destruction des Registres des paroisses de Paris à l'Hôtel de Ville dans l'incendie de 1871. Heureusement pour nous, certains Moliéristes (comme Beffara, Jal, Soulié et d'autres) avaient fait des transcriptions intégrales de beaucoup de documents avant l'incendie.
Certaines études de notaire ont de grandes lacunes causées par des dégâts de l'humidité. (Voir note (3) de Mme Jurgens à la fin de la liste des signatures authentiques).
« La plupart des actes consultés par Monval ont disparu; en particulier ceux de l'ancienne étude Biesta. Sans doute n'ont-ils pas été reclassés immédiatement après leur consultation et par la suite perdus ou volés. » (Lettre de Mme Jurgens).
* = Document où Molière figure, en général comme parrain dans des baptêmes, mais où il ne signe pas. (Voir note (2) de Jal à la fin de la liste des signatures authentiques).
./. = Paraphe après la signature.

LISTE DES AUTOGRAPHES AUTHENTIQUES DE MOLIERE
(y compris les baptêmes sans signature où Molière est parrain)

DATE *Année* ur et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
1643			
30 juin	Acte de société	Jean Baptiste PoqueLin (sic)	Monval (Etude Biesta) (1) Monval (1900), facs. p. 89
12 sept.	Bail du jeu de paume des Métayers	J.B. Poquelin ./.	Monval (Etude Fontana) Vitu (1883), transc. pp. 64-69 Min. centr. XCII, 117, fol. 314 Soulié, p. 174, note 1 sur le jeu de paume des Métayers
3 nov.	A Rouen Procuration des comédiens « de l'Illustre teatre » (sic)	Jean Baptiste Poquelin	Découv. faite en 1870 par M. Gosselin, arch. de Rouen Monval (Arch. de la Cour de Rouen) Loiseleur, transc. pp. 377-378 Gosselin, facs. de toutes les sign. en face de p. 241; transc. p. 240

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., disposition actuelle si possible
28 déc.	Marché entre Léonard Aubry et les Comédiens de l'Illustre Théâtre	J. B. Poquelin	Soulié IX, p. 175 Monval (Etude Durant) Min. centr. XLV, 181, fo 379
1644			
28 juin	Promesse de Daniel Mallet aux comédiens	De Moliere (dans le texte : « Jean-Baptiste Pocquelin, dict Molliere »)	Soulié X, p. 176 Monval (Etude Durant) Min. centr. XLV, 182, fo 404
# 1er juillet	Engagement Millot	forme de la signature ? (1) le document est perdu	Monval (Etude Biesta). ne donne pas la forme d la signature Loiseleur, p. 378
# 9 sept.	Prêt par Louis Baulot aux comédiens	forme de la signature? (1) le document est perdu	Loiseleur dit « Etude Biesta »; transc. part. p. 379
# 19 sept.	Obligation	J. B. Poquelin	Monval (Etude Biesta) (1
		[Monval dit « Poguelin ». Cela s'expliqu par le fait que dans sa jeunesse à plusieur signatures, Molière boucle le « q » de so nom « Poquelin » pour le relier à la lettr suivante ». (Lettre de Mme Jurgens)]	
17 déc.	1re Obligation - l'Illustre Théâtre à François Pommier	J. B. Poquelin	Soulié XII, p. 178 Monval (Etude Durant) Min. centr. XLV, 183, fo 347
17 déc.	2e Obligation - l'Illustre Théâtre à François Pommier	J. B. Poquelin	Soulié XIII, p. 180 Monval (Etude Durant) Min. centr. XLV, 183, fo 349
# 17 déc.	Accord entre les comédiens de l'Illustre Théâtre	J. B. Poquelin	Soulié XIV, p. 182 Monval (Etude Fontana) Min. centr. « Cet acte qu dans l'étude XLV, deva occuper le folio 719 de l liasse 122, ne figure plu parmi les Minutes ». (Le tre de Mme Jurgens).
19 déc.	Désistement du bail du jeu de paume des Métayers	J. B. Poquelin (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin »)	Monval (Etude Fontana) Mol. VII, pp. 123-124 transc. Min. centr. XCII, 122, fo 727 Loiseleur, p. 379
20 déc.	Marché passé entre Antoine Girault et l'Illustre Théâtre	J. B. Poquelin	Soulié XVI, p. 185 Monval (Etude Durant) Min. centr. XLV, 183, fo 352

DATE *Année jour et mois*	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
1645			
31 mars	Obligation de Molière à Jeanne Levé	J. B. Poquelin (dans le texte : « Jean Baptiste Poquelin, sieur de Moliere, tapissier et valet de chambre du Roy »)	Soulié XVII, p. 186 Monval (Etude L. Aumont) Min. centr. X, 92
# 13 août	Obligations des comédiens à Léonard Aubry	J. B. Poquelin	Soulié XXII, p. 190 Monval (Etude Durant) Min. centr. « Il n'y a de trace de cet acte ni au répertoire ni dans les minutes du notaire Levasseur, où, d'après la référence de Soulié, il devrait se trouver. » (Lettre de Mme Jurgens)
1650			
* 10 janv.	Baptême à Saint Paul de NARBONNE Molière parrain de « Jean, fils d'Anne [Anne Brillard?] ne sachant le nom du père »	Signature du curé et de deux témoins seulement. (dans le texte : « Sieur Jean Baptiste Poquelim (sic) valet de chambre du Roy »)	Monval (Etat civil de Narbonne) Moulin, p. 9 Mol. III, p. 20 transc. qui corrige Loiseleur, pp. 144-145 et Galibert p. 49
17 déc.	A PEZENAS (Quittance de 4000 livres (quatre lignes entièrement de la même main que la signature)	MoLiere ./. (sic)	Découv. faite en 1886 par M. de la Pijardière, arch. Pijardière (1886), facs. du texte p. 8 Loiseleur (1886), pp. 96-114 Monval (arch. de l'Hérault) Mol. VII, facs. du texte en face de p. 241 et notes pp. 233-246 Monval (1900) facs. de la sign. seulement p. 89 Album, facs.

« Plusieurs Moliéristes ont douté de l'authenticité de ce document et de celle de la deuxième quittance à Pézenas en 1656, du fait de la présence inhabituelle d'un L, que l'on pourrait qualifier de majuscule, au milieu du nom « MoLiere » et les arguments contre cette authenticité sont bien résumés par M. Abel Lefranc (Lefranc XV (II) pp. 105-106, 145-148, 193, 355-356). « Cependant la Commission des Autographes de Molière qui a décidé de tenir pour authentiques ces signatures ne semble pas s'être trompée, puisque dans les découvertes faites récemment nous voyons Molière signer tantôt avec un petit l et tantôt avec un grand L. M. Girard (Girard, en face de p. 28) a d'ailleurs présenté un facsimilé du sous-bail du 29 mai 1664, où les deux genres de signatures figurent presque côte à côte.

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
	« A l'avenir, nous indiquerons la présence de cet L majuscule dans les signatures où nous l'avons rencontré. Qu'il nous soit permis de signaler que cet emploi d'un L majuscule au milieu d'un mot n'est pas particulier à Molière mais que nous avons noté cette habitude chez plusieurs clercs de notaires. » (Note rédigée par Mme Jurgens)		
1651			
14 avril	Quittance de 630 livres par Molière à son père	Signé par Molière selon l'inventaire de Poquelin père	Soulié, p. 227, quittance mentionnée en l'inventaire de Poquelin père Min. centr. : « Cet acte, vainement cherché par Soulié, dans les minutes de Me Levasseur où il aurait dû se trouver, a sans doute été passé en brevet, ce qui explique qu'il n'ait pas laissé de trace dans les minutes ni au répertoire de cette étude ». (Lettre de Mme Jurgens)
1652			
12 août	A GRENOBLE Baptême à l'église de Saint Hugues et Saint Jean. Molière parrain de Jean Baptiste Villequin, fils d'Edme Villequin et de Catherine Le Clerc (les De Brie)	J. B. Poquelin (dans le texte : « Jean-Baptiste Poqueclim (sic) valet de chambre du Roy »)	Découv. faite en 1904 par M. Prudhomme, arch. du dépt. de l'Isère Arch. de l'Isère (Grenoble) Prudhomme, transc. p. 130; facs. texte et sign. en face de p. 130 Lecuyer, notes Raymond, notes
1653			
19 fév.	A LYON Molière témoin au contrat de mariage de René Berthelot dit Du Parc et de Marquise Thérèse de Gorla	J. B. Poquelin	Découv. faite en 1865 par M. Brouchoud, avocat de Lyon Brouchoud, facs. texte et sign. en face de p. 56 Monval (Cour de Lyon) Monval (1900) facs. p. 89 incorrectement daté de « 1670 »; contrôlé avec facs. de Brouchoud
1654			
* 6 janv.	A MONTPELLIER Baptême à Saint Pierre. Molière parrain de « Jean Baptiste du	Signature du curé seulement (dans le texte « Jean Baptiste Poquelin, va-	Découv. faite en 1876 par M. Léon Gaudin, bibliothécaire de la ville de Montpellier

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
	Jardin, fils de Jean et d'Elisabeth de La Porte ».	let de chambre du Roy »)	Monval (état civil de Montpellier) Mol. I, p. 45 transc.; notes Arch. mun. de Montpellier (GG218)
1655			
29 avril	A LYON Molière témoin au contrat de mariage « Foulle Martin et Anne Reynis » (voir baptême Foure Martin et Anne Reynier, le 15 août 1656)	J. B. Poquelin	Découv. faite en 1865 par M. Brouchoud, avocat de Lyon Brouchoud, facs. texte et sign. en face de p. 48 Monval (état civil de Lyon)
1656			
24 fév.	A PEZENAS Quittance de 6000 livres (six lignes entièrement de la même main que la signature) Authenticité disputée. Voir note au sujet de la première quittance de Pézenas du 17 décembre 1650.	MoLiere ./. (sic)	Découv. faite en 1873 par M. de la Pijardière, arch. Pijardière (1873) facs. p. 8 Monval (Arch. de l'Hérault) Schweitzer, I (IV) pp. 98-99, facs. et notes Mol. VIII pp. 110-117 transc. et notes sur l'écriture par l'Abbé Michon Bersaucourt, p. 63 Asmodée, pp. 15-16 Album, facs.
3 mai	A NARBONNE Un accord entre Dufort et Cassaignes d'une part et Molière et Madeleine Béjart de l'autre en présence du juge royal de Narbonne	forme de la signature? (dans le texte : « Jean-Baptiste Poquelin Moliere »)	Loiseleur, p. 181 Lefranc, XV (I) p. 356 transc. part. Galibert, pp. 105-106 Loquin II, p. 399 Aucune de ces sources n'indique la forme de la sign.
* 15 août	A BORDEAUX A Saint-Christoly. Molière parrain de « Jean Baptiste, fils de Sieur Faure Martin et d'Anne Reynier » (voir leurs noms à leur mariage le 29 avril 1655)	Sans signature (dans le texte : « Sieur Jean-Baptiste Pocquelin, comédien de M. le Prince Conty (sic) »)	Découv. faite en 1895 par M. Dast de Boisville. Arch. mun. de Bordeaux (reg. paroisse St-André). Tous les baptêmes de cette paroisse à Saint Christoly Dast, transc. pp. 547-548 Loquin, II, p. 413-418 transc. et notes
1657			
24 déc.	A LYON Baptême paroisse de la Platiere. Molière par-	J. B. Poquelin	Découv. faite en 1900 par M. Bléton Bléton, facs. et notes p. 20

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
	rain de Jean-Baptiste, « fils naturel et légitime de Joany Le Masson, dit Lombard, comédien du Roy et d'Honorine Rousseau »		Actes de la paroisse de la Platière, Lyon
1658	Il doit exister des documents qui portent la signature de Molière pour cette année 1658. Il était au début à Lyon et à Grenoble, en été à Rouen et en octobre à Paris. Mais jusqu'ici personne n'en a trouvé pour cette année.		
1659			
*#4 mai	Baptême à Saint-Eustache. Molière parrain de Jean-Baptiste Poquelin, fils de son frère, Jean Poquelin.	Sans signature (2) (dans le texte : « Jean-Baptiste Poclin (sic), bourgeois de Paris »)	Jal, p. 989 Monval (registre de Saint Eustache, détruit) Moulin, p. 9
#26 août	Molière témoin au contrat de mariage de Jean-Louis Citoys et d'Anne Gobert. (Parmi les autres témoins, toute la troupe de Molière : les Béjart, les de Brie, La Grange, Du Croisy, etc.)	J. B. Poquelin (dans le texte aux Insin. du Châtelet on trouve : « Jean Baptiste Poquelin, marchand de bois (sic), bourgeois de Paris »)	Mol. VIII, pp. 135-136, 174-178 transc. part. Ici Monval indique qu'il a vu ce document dans l'étude du notaire Me Tourillon en 1886. Les Insin. du Châtelet aux Arch. nat. (Y 197, folio 284) donnent le texte et le nom du notaire, Nicolas Levasseur
	Ce doc. est en effet signalé dans le Répertoire de Nicolas Levasseur (notaire, 1646-1673) et devrait se trouver dans l'Etude XXXV, Liasse 281. Mais il manque actuellement, et un fil coupé à l'endroit semble indiquer un vol. Contrôlé par Mme Miller et Mme Jurgens, juin 1954.		
4 oct.	Acte de société entre Molière et d'autres comédiens.	J. B. Poquelin (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin, sieur de Moliere »)	Découv. faite en 1954 par Mme Jurgens Min. centr. XLII, p. 149 Jurgens (R.H.L.F.), transc.
1660			
30 juin	Quittance de 500 livres « dont sa Majesté luy fait don... »	J.B.P. Molière (quittance signée aussi par le ministre Le Tellier)	Monval (ventes La Carelle, Tremont, Giraud de Suville) Mol. II, p. 222 transc. Interméd. XLVIII (1903) col. 280 Fournier, p. 147
1661			
26 avril	Molière témoin au contrat de mariage de Marin Prévost et Anne Brillart	J. B. P. MoLiere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin dit Molier (sic) »)	Découv. faite en 1954 par Mme Jurgens Min. centr. XLII, 151 Jurgens, notes

« Cet acte est le premier (à Paris) dans lequel Molière fasse suivre

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
	sa signature d'une barre en diagonale accompagnée de deux points, qui se retrouvera fréquemment par la suite, comme on le verra. Il est curieux de noter que ce signe, qui plus tard sera la preuve d'une appartenance à une société secrète, accompagne également la signature de Racine. » (Lettre de Mme Jurgens)		
sept.	« Bail Louis-Henry Daquin à Jean Baptiste Poquelin »	la forme de la signature? (3) le document est perdu	Découv. faite en 1948 par M. Girard dans le Répertoire 2 de Pierre Gigault, mais les minutes de cette étude pour 1661 sont perdues.
20 nov.	Baptême (à Saint Merry?). Molière parrain de Jeanne-Madeleine-Grésinde, fille de Marin Prévost et d'Anne Brillard	J. B. Poquelin Moliere	Monval (Etat civil de Paris, détruit) Moulin p. 9 dit « *29 nov.* » Jal, p. 181 facs. correct, voir Jouin, p. 63 Jouin, p. 55 facs.
1662 23 janv.	Contrat de mariage de Molière et d'Armande Béjart.	J.B.Poquelin Molière	Soulié XXX, p. 205 Monval (Etude Labouret) Min. centr. XLII, 152
20 fév.	A Saint-Germain-l'Auxerrois. Acte de mariage de Molière et d'Armande Béjart.	J. B. Poquelin	Beffara, p. 7 transc. Jal, p. 56 facs. Monval (Registre 161, St-Germain-l'Auxerrois, détruit) Moulin, p. 11
25 fév.	Plainte et information.	J. B. P. MoLiere ./.	Arch. nat. Musée n° 854 bis Monval (Arch. nat.) Campardon, pp. 9-20 transc.; p. 21 facs. Album, facs.
24 juin	Quittance de 10.000 livres par Molière à Marie Hervé, sa belle-mère (au bas du contrat de mariage du 23 janvier).	J.B.Poquelin Moliere	Soulié XXX, p. 205 Monval (Etude Labouret) Min. centr. XLII, 152
1663 ♯ 27 janv.	Baptême à Saint-Eustache. Molière parrain de « Jean Baptiste-René, fils de R. Bertelot (sic) et de Marquise Thérèse de Gorle » (les Du Parc)	pas de signature (2) (dans le texte : « Jn-Bap.Poclin (sic) de Moliere »)	Moulin, p. 9 Monval (Registre Saint-Eustache, détruit) Jal, p. 936 transc. part.
♯ 23 juin	Baptême à Saint-Eustache. Molière parrain de « N... Boudet » [Madeleine Grésinde	pas de signature (2) (dans le texte : « Jean Baptiste	Beffara p. 12 transc. Moulin p. 10. Monval (Registre Saint-Eustache détruit)

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
	Boudet], fille de sa sœur Marie-Magdelaine Poquelin et André Boudet.	Poclin (sic) écuyer sieur de Moliere »)	
*# 8 août	Baptême à Saint-Eustache. Molière parrain de Thérèse-Marie-Jeanne, fille de François Le Noir de la Thorillière et de Marie Petit-Jean.	pas de signature (2) (dans le texte : « Jean-Bapt.Poclin (sic) Moliere vallet de chambre du Roy »)	Monval (Registre Saint Eustache détruit) Jal, p. 744 transc. part.
19 sept.	Mise en apprentissage de Catherine Reveillon par les comédiens.	J. B. P. MoLiere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin de Moliere »)	Découv. faite en 1954 par Mme Jurgens Min. centr. XLII, 154 Jurgens (R.H.T.) transc.
1664			
25 janv.	Notoriété concernant les héritiers de Françoise Rousseau	J. B. P. Moliere (dans le texte : « Jean Baptiste (sic) Moliere »)	British Museum depuis 1862 (en vitrine) Monval (British Museum) Mol. I, pp. 172-173 transc. Soulié, p. 61, note Schweitzer, I (III), p. 160 et facs N° 5
	Le British Museum a acheté ce document pour quinze livres à une vente aux enchères d'une collection de Saintsbury à Londres en 1862. (Schweitzer, I (III) p. 159 note) « Le cas du document conservé au British Museum est compliqué; il est signé du notaire Gigault et d'un notaire de Beauvais (il y a en 1664, Noël de Beauvais, étude XCV, et Michel de Beauvais, étude XCVI). Or l'acte n'est pas mentionné au répertoire des minutes de Gigault, ni à celui des minutes de Michel ni de Noël de Beauvais; donc il a été passé en brevet, c'est-à-dire que le notaire qui l'a dressé ne l'a pas gardé chez lui, mais l'a remis immédiatement à la personne intéressée, c'est-à-dire à Jean-François Loiseau et c'est de là qu'il est passé à la postérité. » (Lettre de Mme Jurgens)		
*# 28 fév.	Baptême à Saint-Germain-l'Auxerrois de Louis Poquelin, fils de Molière (né le 19 janvier, mort le 10 novembre 1664)	Signature du (2) curé seulement	Beffara, transc. pp. 14-15 Moulin, p. 11 Taschereau transc. p. 370 d'après le Registre de St-Germain-l'Auxerrois
29 mai	Sous-bail Boulinvilliers à Molière pour un logis qui appartenait à Louis-Henry Daquin, rue St-Thomas du Louvre. (Sign. « Bou*lin*villiers » tandis que le notaire écrit « Bou*lain*villiers »)	J.B.P. MoLière ./. et J.B.P. Moliere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste de Moliere, bourgeois de Paris ») (Voir note sur les deux sign. sous la date 26 avril 1661 de cette liste.)	Découv. faite en 1948 par M. Girard Girard, transc. pp. 47-50; facs. en face de p. 28 montre deux sign. non identiques Min. centr. CXIII, 59

DATE *Année* pour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
10 oct.	Mise en apprentissage par Molière de Jean Rondeau	J. B. P. MoLiere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin de Moliere »)	Découv. en 1954 par Mme Jurgens Min. centr. XLII, 156 Jurgens (R.H.T.) transc.
25 nov.	Molière témoin au contrat de mariage de Léonard de Loménie et de Geneviève Béjart. (Mariage à St-Germain-l'Auxerrois le 27 nov.; Molière n'y assiste pas. Jal., 182)	J. B. P. Moliere ./. (dans le texte : « M. Jean Baptiste Pauquelin (sic), sieur de Molliere (sic) »)	Soulié XXXIII, p. 214 Monval (Etude Armand Courot) Min. centr. CXXII, 472
3 déc.	Marché de décors	J.B. P. MoLiere ./. (dans le texte : « le sieur de Moliere »)	Découv. en 1954 par Mme Jurgens Min. centr. XLII, 156 Jurgens (R.H.L.F.) transc.
1665			
# 4 août	Baptême à St-Eustache d'Esprit-Madeleine, fille de Molière.	pas de signature (2) (dans le texte : « Jean Baptiste Pauquelin-Maulier (sic), bourgeois »)	Beffara, p. 15 transc. du Registre Saint-Eustache Moulin, p. 11
15 oct.	Bail de la maison Millet	J.B.P. MoLiere (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin de Molliere (sic) »)	Vitu (1886) transc. pp. 340-341, facs. p. 342 Jouin, facs p. 56 Min. centr. LXXXIII, 125 (Musée AE[11] n° 2149)
1666			
19 janv.	Sous-bail Gassion-Molière	J. B. P. Molière ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin de Moliere »)	Découv. faite en 1954 par Mme Jurgens Min. centr. XLII, 159 Jurgens (R.H.T.) transc.
27 janv.	Transport par Molière du restant de son bail du 15 octobre 1665	J. B. P. Moliere (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin de Moliere »)	Découv. faite en 1954 par Mme Jurgens Min. centr. XLII, 159 Jurgens (R.H.T.) transc.
1667			
19 janv.	Quittance de 2200 livres « pour habits... du ballet »	J. B. P. Moliere	Monval (Bibl. nat.) Bibl. nat. ms. fr. 12764 (4) Taschereau, p. 376 transc. part.
20 juin	Procuration Claude LeLong (Jal avait donné la date « *28 jan.* », et la liste Monval, « *28 juin* ». Mais plus tard Monval (Mol. VIII, p. 271) se corrige avec	J.B.Poquelin Moliere	Monval (Vente Lajariette N° 2145). Se trouvait à Chicago au début du xx° S. Mol. VIII, p. 272 transc. Jal., p. 874

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. farcs., etc., et disposition actuelle si possible)
	l'aide d'une photographie du document envoyée par le propriétaire de Chicago qui n'est pas nommé.)		Monval (1900) facs. p. 8 d'après une photo du doc envoyée de Chicago
1668			
26 juin	Quittance de 400 livres « pour les adjustemens ... pour la feste de Versailles »	J. B. P. Moliere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Poquelin Moliere »)	Bibl. nat. n.a.f. 717 Fontaine, p. 4 transc. facs. après p. 6 montr date Monval (Bibl. nat.) Taschereau, p. 376, dit 2 juillet; transc. part. Album, facs.
31 août	Déclaration Jacques Rohault à Molière	J.B. Pocquelin (sic) Moliere ./.	Soulié XXXVI, p. 219 Monval (Etude Rey) Min. centr. CXIII, 66
11 nov.	Quittance de 440 livres « pour nourriture et louage de chambre pendant cinq jours ... à Saint Germain »	J. B. P. Moliere	Monval (Vente Gaulthier La Chapelle) Interméd. LXIX (1904) col 298 transc. Jal, facs. correct p. 874 Jouin, facs. p. 55
24 déc.	Déclaration Jacques Rohault à Molière (à la suite de la déclaration du 31 août 1668)	J.B. Pocquelin (sic) Moliere	Soulié XXXVI, p. 220 Monval (Etude Rey) Min. centr. CXIII, 66
1669			
7 août	Quittance de 144 livres par le roi pour deux jours passés à Saint-Germain-en-Laye.	J. B. P. Moliere	Monval (Bibl. nat.) Bibl. nat. ms.fr. 12764 (4 Taschereau, p. 376 transc part. Interméd. XLVIII (1903) col. 279 transc. Lacroix, p. 338 notes su le procès de 1846 par le quel la Bibl. nat. a reven diqué ce doc.
# août	« Bail - Jean Baptiste Pocquelin Moliere et autres à Nicolas Belier et sa femme »	Forme de la signature? (3) Le document est perdu	Découv. faite en 1954 pa Mme Miller dans Réper poire de Gigault (Etud CXIII) mais les liasse pour juillet-décembre 165 manquent
# 9 août	« Quittance Pierre Berger et autres au dit Sieur Moliere et autres »	forme de la signature? (3) Le document est perdu	Découv. faite en 1954 pa Mme Miller dans le Réper toire de Gigault (Etud CXIII) mais les liasse pour juillet-décembre 166 manquent Soulié, p. 286. Ce doc. es noté dans la liste des pa

DATE *Année* r et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. facs., etc., et disposition actuelle si possible)
			piers de l'inventaire de Molière. Soulié l'a cherché vainement
31 août	Quittance de 500 livres « pour l'impression ... de la *Princesse d'Elide* »	J. B. P. Moliere	Bibl. nat. ms. fr. 12764 (4) Monval (Bibl. nat.) mais il donne la date 31 août « 1670 » Taschereau, p. 377 explique que puisque la *Princesse d'Elide* avait été imprimée par le Roi avec les *Plaisirs de l'Isle Enchantée* en 1664, ces 500 livres furent données à Molière «sans doute à titre de dédommagement ».
0 sept.	Baptême à Saint-Roch. Molière parrain de « Jeanne-Catherine, fille de Romain Toutbel (sic), marchand, et d'Antoinette Droict ».	J.B. P. Moliere (dans le texte : « Jean Baptiste Poclain-Moliere (sic), valet de chambre du roy »)	Monval (Registre de Saint-Roch, détruit) Fournier, transc. p. 144
670			
19 avril	Inventaire après décès de Jean Pocquelin, père de Molière.	J.B. Poquelin Moliere (Molière a signé six fois)	Soulié XXXVII, pp. 221, 228, 235, 236, 238, 239 Monval (Etude Gatine) Min. centr. XVI, 321
6 avril	Constitution de pension à Louis Béjard par les comédiens	J.B.P. Moliere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin de Moliere »)	Bonnassies, p. 20 facs. Monval (Etude P. Girardin) Min. centr. XCVIII, 235
2 mai	Acte notarié	J. B. P. Moliere	Monval (Vente B. Fillon) Pas d'autres sources de renseignements Min. centr. : pas de trace.
1 août	« Cautionnement Baron »	J. B. P. Moliere	Monval (Comédie française, don d'Alexandre Dumas fils) Jouin, p. 63, dit que Dumas l'avait acheté à la vente Bovet en 1884 pour 2.625 frs Monval (1900), p. 89 facs. Mol. VII, facs p. 139; transc. pp. 137-138
5 nov.	Baptême à SAINT-GERMAIN-EN-LAYE. Molière parrain de « Jeanne-Catherine,	J. B. P. Moliere (dans le texte : « Jean-Baptiste Poquelin Moliere,	Découv. faite avant 1863 par M. Parent de Rosan Monval (Etat civil Saint-Germain-en-Laye)

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. facs., etc., disposition actuelle si possi
	fille de Jean Pitel et de Jeanne Olivier, sa femme » (les Beauval)	tapissier varlet (sic) de chambre ordinaire du Roy »)	Moulin, p. 7 transc.; p facs. texte et sign. Mol. VII, pp. 163-168 tes; p. 166 transc. Jal, p. 157 Soulié, p. 290 note 2 Illus. LXXX (1) (1922) p. transc. et facs texte sign.
18 nov.	Quittance de 2800 livres.	J. B. P. Moliere (dans le texte : « comédien de la troupe royale »)	Monval (n° 756 de la Ve du 31 janv. 1854) Interméd. XLVIII (19 col. 380 transc.
14 déc.	Constitution de rente par Molière à Lulli	J. B. P. Moliere ./. (dans le texte : « Jean-Baptiste Pocquelin Moliere, tapissier et valet de chambre ordinaire du Roi »)	Soulié XXXVIII, p. 241 Monval (Etude Rey) Min. centr. CXIII, 72
1671			
14 fév.	Déclaration par les héritiers de Marie Hervé	J. B. P. Moliere ./. (dans le texte : « Jean-Baptiste Poquelin de Moliere, chef de la troupe des comédiens du Roi »)	Soulié XXXIX, p. 242 Monval (Etude Durant) Min. centr. XLV, 229
# 30 mars	Baptême à Notre-Dame d'AUTEUIL, Molière parrain de « Jean-Baptiste-Claude, fils de messire Claude Jennequin, officier du roy et de Magdeleine Dessales »	J. B. Poquelin Moliere (dans le texte : « messire Jean-Baptiste Poquelin Moliere, écuyer valet de chambre du roy »)	Monval (Etat civil d' teuil, détruit) Moulin, p. 10 Mol. II, p. 52 Soulié, p. 282 note et transc. Fournier, pp. 144-145 transc. Il donne *20 m* mais tous les autres d nent *30 mars*.
1672			
# 19 fév.	Inhumation à St-Paul de Madeleine Béjart (morte le 17 février, paroisse St-Germain-l'Auxerrois; l'acte de décès de cette paroisse n'est pas signé).	J. B. P. Moliere (5) (la sign. au-dessus de la sienne est celle de « Béjard Leguisé »; c'est Louis Béjart, frère de Madeleine, qui portait le surnom de l'Eguisé)	Monval (Registre de Sai Paul, détruit) Moulin, p. 9 Beffara, transc. pp. 21 Taschereau, transc. p. Jal, transc. p. 181 Jouin, facs. des deux si p. 60
12 mars	Procuration de Molière pour l'inventaire de Madeleine Béjart	J. B. P. Moliere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin Moliere »)	Soulié XLI, p. 248 Monval (Etude Chevilla Min. centr. XCVI, 98

DATE *Année* ır et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. facs., etc., et disposition actuelle si possible)
17 mars	Inventaire après décès de Madeleine Béjart	J. B. Poquelin Moliere (Molière signe ainsi que Pierre Mignard à la fin seulement)	Soulié, XLII, p. 257 Monval (Etude Chevillard) Min. centr. XCVI, 98
12 avril	« Consentement André Boudet et Marie Maillard à Jean Baptiste Pocquelin Moliere »	J.B.Poquelin Moliere ./. (dans le texte : « tapissier et vallet de chambre du Roy »)	Découv. faite en 1954 par Mme Miller Min. centr. CXIII, 76 Miller, transc. pp. 164-165 et facs. en face de p. 164
juillet	« Promesse Jean Converset, Jacques du Vivier et autres à Jean-Baptiste Pocquelin Moliere et autres »	forme de la signature? (3)	Découv. faite en 1954 par Mme Miller dans le Répertoire de Gigault (Etude CXIII) mais les liasses pour juillet 1672 manquent.
juillet	« Traicté et Compromis Jean-Baptiste Pocquelin de Moliere et Pierre Marchand »	forme de la signature? (3)	Découv. faite en 1954 par Mme Miller dans le Répertoire de Gigault (Etude CXIII) mais les liasses pour juillet 1672 manquent.
juillet	« Convention Jean-Baptiste Pocquelin Moliere et Pierre de Beauchamp »	forme de la signature? (3)	Découv. faite en 1954 par Mme Miller dans le Répertoire de Gigault (Etude CXIII) mais les liasses pour juillet 1672 manquent.
26 juillet	Bail René Baudelet à J. B. Poquelin Molière (pour la maison de la rue Richelieu dans laquelle mourut Molière)	J. B. Poquelin Moliere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin Moliere »)	Soulié XLIII, p. 259 Monval (Etude Tourillon) Min. centr. XXXV, 433
15 sept.	Molière témoin au contrat de mariage de Jean Baptiste Aubry et Geneviève Béjart. (Mariage à Saint-Germain-l'Auxerrois, le 19 septembre 1672; Molière n'y assiste pas d'après Jal, transc. p. 183)	J. B. Poquelin Moliere ./. (dans le texte : « Jean Baptiste Pocquelin de Molliere (sic) »)	Soulié XLIV, p. 262 Monval (Etude Durant) Taschereau, p. 345 Min. centr. XLV, 233
23 sept.	Déclaration Dufort (relative aux 5000 livres de Conti à Pézenas en 1656)	forme de la sign. ?	Monval. Sur sa liste ne donne ni la source de ce doc. ni la forme de la sign. Monval : *Chronologie moliéresque*, Paris, 1897, pp.

DATE *Année* jour et mois	DOCUMENT OU FIGURE MOLIERE	FORME EXACTE DE LA SIGNATURE DE MOLIERE (et parfois comment son nom apparaît dans le doc.)	SOURCE (Notes, transc. facs., etc., disposition actuelle si possible)
			241-242. Pas d'autres renseignements.
# 1er oct.	Baptême à St-Eustache de Pierre-Jean-Baptiste-Armand, fils de Molière (né le 15 sep. 1672; mort le 11 oct. 1672)	J.B.Poquelin Moliere (5) (dans le texte : « Jean-Baptiste Pocquelin Moliere »)	Beffara, transc. p. 16 Monval (Registre Saint-Eustache, détruit) Moulin, p. 11 Jouin, facs. p. 60
29 oct.	Plainte et information contre Coiffier	J. B. Poquelin Moliere ./.	Arch. nat. n° 866 *bis* Monval (Arch. nat.) Campardon, pp. 49-52 transc. et p. 53 facs. Schweitzer, I (III) p. 1 notes et facs. n° 9 Album; facs.
# 12 déc.	Baptême à St-Eustache. Molière parrain de « Marie-Catherine, fille de Charles Varlet, Sieur de la Grange ... et de Marie Raguenot, sa femme »	J. B. Poquelin Moliere	Monval (Registre Saint-Eustache, détruit) Moulin, pp. 10-11, trans. et notes
1673			
# 11 fév.	Baptême à St-Sauveur. Molière parrain de Jeanne, fille de Jean Uscet de Beauchamps et de Claudine Mallet, sa femme »	J. B. Poquelin MoLiere	Monval (Registre Saint-Sauveur, détruit) Moulin, p. 11 Jouin, p. 55 notes sur facs. incorrect de Jal. Jal, p. 137 donne facs. correct de « J.B.P. Moliere » pour ce doc. Probablement la sign. pour quittance du 11 nov. 16((Jal, p. 874 où il donne cette même signature fa reprod. p. 137)
MOLIERE EST MORT LE 17 FEVRIER 1673			

(1) « Cet acte ne figure plus parmi les minutes de cette étude déposées au Minutier central. » (Lettre de Mme Jurgens).

(2) Pour l'acte du 4 mai 1659, Jal (p. 989) nous dit : « L'acte n'est point signé, comme la plupart de ceux de cette époque enregistrés à Saint-Eustache ». Cela semble aussi le cas des baptêmes de Saint-Germain-l'Auxerrois.

(3) « L'étude CXIII a énormément souffert de l'humidité et des mois entiers manquent; toute l'année 1661, août 1662, toute l'année 1665, juillet à décembre 1666, juillet 1667 à juin 1668, juillet à décembre 1669, mai à septembre 1670, janvier à juin 1671, juillet 1672 à juin 1673, toute l'année 1674. Et les lacunes se continuent chez le successeur de Gigault. » (Lettre de Mme Jurgens).

(4) « Ce manuscrit étant prêté [par la Bibl. nat.] à l'extérieur, il a été impossible de vérifier la signature. » (Lettre de Mme Jurgens).

(5) Jouin (p. 56) explique que le fils de Jal, l'architecte du théâtre de l'Odéon, Anatole Jal, lui a confié des papiers de son père et des signatures inédites calquées par son père sur des documents des registres de Paris avant 1870, dont ceux de Molière du 19 février et du 1er octobre 1672. (Jouin en donne les fac.s. p. 60).

(6) Qu'il me soit permis de remercier M. Legoy, archiviste des Archives de la Seine, pour l'aide qu'il m'a apportée dans la rédaction de cet article.

QUATRE LIVRES AVEC DES AUTOGRAPHES AUTHENTIQUES DE MOLIERE

DESCRIPTION	SOURCE
. Signature de Molière : « J. B. P. Moliere » et le prix « 1 L 10 s » de la même main sur la page d'un petit elzévir in-16 relié : *De Imperio Magni Mogolis sive India vera Commentarius e variis auctoribus congestus* cum privilegio Ex officina Elzeviriana. Anno MDCXXXI (Le nom de l'auteur est donné dans la préface : Danieli Heinsio.)	Découv. faite en 1894 par M. Piganiol, magistr. de la cour de Dijon. Voir R.H.L.F. XXVIII (1921) p. 629 notes. Interméd. LIX (1909) col. 377-380. Illus. (1909) (II) p. 226 facs. de la page du titre avec l'autographe de Molière. Ce livre figure dans les ventes du 29 avril 1850 et du 10 déc. 1855. Mais on ne sait quelles furent ses aventures de 1855 à 1894, date à laquelle M. Piganiol l'a trouvé sur les quais! Livre exposé au Palais Royal en janvier 1922 pour le tricentenaire de Molière.
I. Notes autographes de Molière sur un exemplaire de : *Andromède, tragédie de Pierre Corneille* ... Rouen, 1651. in-4° Ce livre contient de la main de Molière les noms des acteurs de sa troupe qui joua cette pièce à Lyon en 1652. « Parmi les noms, celui de Molière est répété plusieurs fois, ce qui permet de constater l'identité de l'écriture ». (Lacroix, p. 388)	Loiseleur (1886) pp. 100-102, 111-112 Propriété de Mme de Maindreville au moment de la création du Musée Molière en 1873 au Théâtre italien (voir cat.) Lacroix, p. 388 indique une longue desc. dans le *Catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, I, pp. 251-253. Mongrédien, pp. 138-139.
II. Deux signatures de Molière dans les marges de : *Commentaires de César* ... Elzévir, 1665 petit in-8° relié p. 184 et p. 436 « J. B. P. Moliere »	N° 360 du Catalogue de vente fév. 1839. Voir Interméd. XLVIII (1903) col. 279.
V. Une ligne et une signature de Molière sur la page du titre d'un livre : *Airs et vaudevilles de cour ... Dediez à son Altesse royale Mademoiselle.* A Paris, chez Charles de Sercy au Palais ... MDCLXV En haut du titre ces mots de la main de Molière : « Donné par Sercy le 18 octobre 1665 J. B. P. Moliere »	Découv. faite en 1879 par un anonyme, « Asmodée », dans un grenier de province ». Asmodée, pp. 15-18. Bersaucourt, pp. 62-63.

M. Bersaucourt (p. 63) nous explique que l'achevé d'imprimer est du 16 octobre 1665. « C'est par conséquent le lendemain de la publication des *Airs et voudevilles de cour* que Charles de Sercy, l'un des éditeurs des pièces de Molière, fit hommage au grand poète de l'exemplaire en question ».

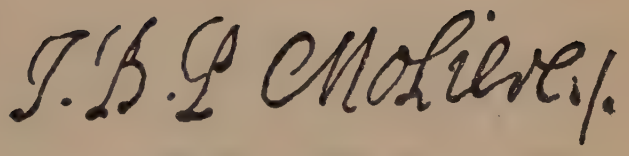
LISTE DES AUTOGRAPHES FAUSSEMENT ATTRIBUES A MOLIERE

DATE	NOTES SUR LE DOCUMENT ET SUR LA SIGNATURE	SOURCE
1651 - 15 janv.	Molière n'est pas témoin au mariage de sa sœur, Marie-Magdelaine Poquelin avec André Boudet à Saint-Eustache, comme l'avait dit Beffara. La signature « Jean Poclin » du document qu'il a vu doit être celle du frère de Molière puisque Molière ne signe jamais « Jean » mais toujours « Jean-Baptiste » ou « J.B. Poquelin » (voir Jal, p. 988). En plus de cela, il n'y a rien qui montre que Molière fût à Paris à ce moment.	Beffara, p. 8. Jal, p. 988. « Le contrat pour ce mariage figu au répertoire des minutes de M. Buc (Etude XVI) mais n'est plus conser parmi les minutes [au Min. centr.] (note de Mme Jurgens)
1660 - « printemps 1660 »	Une note en bas d'une page petit in-folio sur la construction d'une salle de machines aux Tuileries (faussement attribuée à Molière) : « Ce devis me paroit bien entendu, reste à scavoir dans quel temps on rendroit les ouvrages. J.B.P..Moliere »	Découv. faite en 1863 par M. Cha bry (voir Interméd. IV (1867) c 215) Charavay, pp. 1-5. Jacob, pp. 273-279. Loiseleur (1886), pp. 102-104.
	Cet autographe est complètement faux, dit Jacob (pp. 273-279). Ses arg ments (sur l'écriture de la signature, le contenu du document, et ce qu' suppose de la situation de Molière) nous paraissent très valables.	
1669 - 5 fév.	Copie manuscrite du 3e Placet de *Tartuffe* (sans signature.	Bibl. nat. ms. fr. 17046, fol. 29. Facs. dans *Magazin pittoresque* jui let 1845, fig. 17. Bersaucourt, p. 63.
	On a prétendu que c'était de la main de Molière, mais le manuscrit de Bibl. nat. ne paraît pas du tout de la même écriture que celle des deu quittances de Pézenas (17 décembre 1650 et 24 février 1656) et d'autr signatures authentiques de Molière.	
1670 - 24 juin	Autographe (très douteux) de Molière. On a découvert une inscription au dos d'un tableau représentant la Sainte Famille par Sébastien Bourdon : « Donné par mon ami Seb. Bourdon, peintre du Roy et directeur de l'Académie de peinture. Paris, ce vingt quatrième de Juin mil six cents septante J.-B.-P. Molière. »	Fontaine, p. 3 transc.; facs, apr p. 6. Soulié, p. 273. Bersaucourt, p. 63. Fournier, pp. 148-150 notes; trans p. 149. Loiseleur (1886), pp. 99-100. Lacroix, pp. 337-338.
	Mais Soulié (p. 273) montre que Bourdon était recteur et non directe de l'Académie de peinture. Et Bersaucourt (p. 63) montre parmi d'autr	

preuves contre l'authenticité de cette inscription que le « e » de la signature porte un accent grave et que Molière n'en mettait jamais. Mme Jurgens indique aussi que Molière n'emploie jamais le trait d'union pour « J.-B. » ou « J.-B.-P. ». De plus la signature ne ressemble pas beaucoup aux signatures authentiques de Molière.

672 - 25 nov.

Molière figure comme témoin selon les Registres des Insinuations du Châtelet aux Arch. nat. (Vol. XIV n° 3904) mais le document même (Arch. nat. Y 225, folio 411) montre qu'il s'agit d'un cousin, un autre Jean-Baptiste Poquelin, avec sa femme Anne de Faverolles.



Signature de Molière, 25 février 1662.
(Archives Nationales, vitrine 75, côté 1 et 2, N° 854 bis)

LES SALLES DU THÉATRE DU CHATEAU DE CHANTILLY

aux XVIIe et XVIIIe siècles

Il aurait été surprenant que les Princes de Condé (1), si célèbres comme amateurs d'art, ne se soient pas intéressés au théâtre. Cependant les représentations données par le Grand Condé à Chantilly n'eurent lieu d'abord que dans une partie de l'Orangerie aménagée à cette occasion.

Presqu'en face du Petit Château, de l'autre côté du Grand Etang, se trouvait un grand parterre, fermé au fond par la vieille Galerie des Cerfs, décorée par l'histoire de Psyché peinte à fresque et ouverte sur ce jardin comme un cloître; à gauche par un canal appelé plus tard le Canal de l'Ile d'Amour; à droite par le long bâtiment de l'Orangerie que Mansart éleva en 1683. Un pavillon carré débordant sur la terrasse du jardin faisait le raccord entre la Galerie des Cerfs et l'Orangerie. C'est dans ce salon que se donnèrent les

---

(1) Les Princes de Condé :

Louis de Bourbon Prince de Condé, le Grand, né à Paris le 8 septembre 1621, mort à Chantilly le 11 décembre 1686, marié le 11 février 1641 à Claire-Clémence de Maillé, nièce de Richelieu
leur fils :

Henri Jules de Bourbon Prince de Condé, né à Paris le 29 juillet 1643, mort à Paris le 1er avril 1709, marié le 11 décembre 1663 à Anne de Bavière, fille du Prince Palatin du Rhin
leur fils :

Louis de Bourbon Duc de Bourbon, né à Paris le 11 octobre 1668, mort à Paris le 4 mars 1710, marié le 24 juillet 1685 à Louise Françoise de Bourbon Mademoiselle de Nantes, fille naturelle de Louis XIV et de Mme de Montespan
leur fils :

Louis Henri de Bourbon Prince de Condé, né à Versailles le 18 août 1692, mort à Chantilly en 1740, marié le 9 juillet 1713 à Marie Anne de Bourbon, fille du Prince de Conty, morte sans enfant le 21 mars 1720
2° le 22 juillet 1728 à Charlotte de Hesse Rhinfels, fille du Landgrave de Hesse Rhinfels Rothembourg.
leur fils :

Louis Joseph de Bourbon Prince de Condé, né à Paris le 9 août 1736, mort à Chantilly le 13 mai 1818, marié le 3 mai 1753 à Charlotte Godefried Elisabeth de Rohan Soubise, fille du Duc de Rohan.
leur fils :

Louis Henry Joseph de Bourbon Prince de Condé, né à Paris le 13 avril 1756, assassiné au château de Saint-Leu le 27 août 1830, marié le 24 avril 1770 à Marie Louise Batilde Thérèse d'Orléans, fille du Duc d'Orléans.
leur fils :

Louis Antoine Henry Duc d'Enghien, né à Chantilly le 2 août 1772, fusillé à Vincennes le 21 mars 1804.

représentations théâtrales organisées par une troupe de Rouen, chaque année, en automne, devant le Grand Condé et sa cour. Avant sa construction, nous ne savons rien du lieu où se donnèrent les spectacles de Molière et de sa troupe. Nous connaissons certains paiements relatifs aux comédiens rouennais : 4 770 livres pour la saison de 1680, 5 793 livres pour celle de 1681 qui va du 1er septembre au 3 novembre « *tant pour avoir joué la comédie à Chantilly que pour leur dépense pour être venus de Rouen à Chantilly et pour leur retour* ».

En 1682 le Grand Condé doit intervenir pour apaiser certains incidents et pour obtenir de meilleurs acteurs. Un certain Nanteuil protégé par le Duc d'Enghien, et qui devait par la suite jouer à Dijon, où les Condés séjournaient pour présider les Etats de Bourgogne, semble avoir eu un très mauvais caractère. Condé écrit à son secrétaire, le 8 mars 1682 : « *Je suis bien aise de ce que les comédiens se sont enfin accordés pour prendre Lisette* (Berneuil) *et un homme qui sait chanter. Quand je les verrai, je réglerai les rôles. Ce Nanteuil n'est point encore venu; s'il vient, je lui parlerai comme il faut* ».

Une lettre d'un médecin parisien, Bouillet, reçue par Condé, nous laisse entrevoir que les programmes sont souvent faits de pièces d'un intérêt secondaire et que la dépense qu'elles causeront joue un rôle assez important dans le choix qu'on en fait : « *J'ai vu Mr Boucher, selon l'ordre que V.A.S. m'en a donné. Sa comédie est une pastorale tirée de la Fable, et son véritable nom est* Apollon berger chez Admete. *Il n'y a aucune louange pour V.A.S. ni directement ni indirectement. La pièce se peut jouer sans frais, mais je crois qu'il faudra quelque petite dépense pour les intermèdes qu'il envoie à V.A.S., les comédiens en pourront représenter une partie; Mr Boucher se promet de trouver quelques filles pour le reste. Ainsi il n'y aura qu'un petit présent à faire à celui qui aura composé la musique et quelques pistoles pour le louage des habits. Si V.A.S. ne veut point d'entractes il ne faudra du tout point de dépense* ». Après quelques autres incidents, les comédiens vinrent à Chantilly le 1er septembre et retournèrent à Rouen au début de novembre, ayant reçu 5.600 livres pour leur saison.

L'année 1683, marquée par la mort de la Reine Marie-Thérèse ne vit aucune représentation à cause du deuil de la Cour, et en 1684 la « conversion » du Grand Condé, après la mort de la Princesse Palatine, belle-mère de son fils et très liée avec le Prince, fit abandonner le théâtre et liquider la troupe dont plusieurs acteurs, comme Raisin l'aîné, Mlles

Dancourt, du Rieu et Desbrosses entrèrent dans la troupe du Roi, tandis que le reste devint à Rouen même « Troupe de Mgr le Dauphin ».

Le Grand Condé ne devait guère survivre à la Princesse Palatine, il meurt à son tour le 11 décembre 1686 dans la plus grande piété, ayant cessé de s'intéresser au théâtre.

Son fils Henry Jules renoue la tradition paternelle et l'art théâtral connut en 1688 lors de la visite à Chantilly du Grand Dauphin un éclat exceptionnel. Parti de Versailles le 22 août, le fils de Louis XIV est accueilli dans le Grand Rond de la forêt, à son arrivée vers 5 heures, il y trouve dans un pavillon construit par les soins de Bérain une collation qui s'achève par l'irruption d'une troupe de Sylvains et de Faunes formée par l'Opéra de Paris, qui chantent et dansent, ceci suivi d'une chasse au cerf. Le lendemain après une petite chasse au loup, qui commence la journée, on mena le prince voir l'opéra, création d'*Oronthée*, dans une salle aménagée exprès dans l'Orangerie, dont toute la longueur de 70 toises fut coupée en trois parties par Bérain : vestibule, salon et théâtre.

De véritables arbres cachaient les murs et la voûte sur laquelle ils s'épanouissaient, leurs pieds sortaient d'une caisse peinte en imitation de porcelaine ornée des chiffres et attributs de Monseigneur, le vestibule était ainsi par eux transformé en une magnifique allée de parc, éclairée par des lustres accrochés aux branches supérieures. On passait un superbe portique d'une belle architecture de marbre, décoré d'ornements rehaussés d'or et l'on entrait alors dans une galerie longue de 16 toises, dont le principal décor était formé d'une tenture de tapisserie représentant l'histoire de Vénus tendue dans un lambris doré; deux rangs de lustres de cristal de roche et vingt-quatre girandoles de même matière placées sur des guéridons en formaient l'éclairage. Trois marches placées sous un second portique semblable au premier faisaient l'accès de la salle même, dont l'ordre était de pilastres ioniques en marbre, avec leurs bases et leurs chapiteaux dorés et ornés de mascarons et de festons. Les piedesteaux régnaient avec un lambris tout autour de la salle; entre eux on avait tendu des panneaux de velours cramoisi brodés de portiques d'architecture en or. L'ouverture de la scène était flanquée de deux grandes statues : la Musique et la Poésie. On y représenta l'opéra d'*Oronthée* dont la musique avait été composée par Lorenzany et les vers par Leclerc de l'Académie française; Pécour et de L'Estang s'étaient partagé la composition de la musique des divertissements. Pan commença par chanter un prologue à la gloire du Roi et du Dauphin, entremêlé des chœurs et des danses des divinités des bois. Toute la

troupe de l'Opéra parut. On changea plusieurs fois de décors, après avoir vu aux premier et second actes le Temple de Vénus dans un jardin; un changement à vue, au milieu du troisième acte, fit apparaître le tombeau de Ptolémée entouré de plusieurs tombes des Rois d'Egypte; un jardin faisait la décoration du quatrième acte; les allées menaient à des bassins dont les jets jouèrent véritablement; la musique et les chants avaient été composés de telle manière que le bruit de l'eau formait un accompagnement et ne nuisait pas au jeu des acteurs. Rappelons-nous les jets d'eau du Pavillon d'Armide donné par les Ballets Russes. La même décoration servait au cinquième acte.

Les spectateurs furent éblouis de ces effets extraordinaires et le Dauphin en fit ses compliments au Prince de Condé, cette représentation fut redonnée avec le même succès le mardi, le vendredi et le samedi. Le dimanche, un divertissement fut donné dans cette salle, chants et danses, la troupe figurant Pan, les Nymphes et les Faunes.

La salle d'*Oronthée* fut encore le lieu choisi pour la fête donnée par le Duc de Bourbon à Louis XV, à son retour du sacre de Reims le 5 novembre 1722 : le *Ballet des Vingt-quatre Heures,* composé par Legrand, comédien du Roi dans lequel il avait mêlé l'Opéra, les comédies française et italienne. Les artistes de l'Opéra parurent pendant le séjour du jeune Roi dans plusieurs arrangements de circonstance, le 6 la demoiselle Julie représentant Diane surprise par Actéon, celui-ci métamorphosé en cerf servit de prétexte au départ de la chasse, au retour, Mlle Minier chanta la cantate d'*Orphée* dans la tour au bout de la galerie du grand château; le lendemain les comédiens italiens jouèrent dans cette galerie *Arlequin et Lélio valets du même maître.*

Déjà le 5, Louis XV avait été accueilli au bord du grand canal par Mlle Autier de l'Opéra qui l'avait loué par ses chants, et un peu plus tard Aubert de la musique du Duc de Bourbon, sous la figure de Pan lui avait, à la Ménagerie, présenté les acteurs des théâtres de la Foire costumés en animaux sauvages, ours, tigres et lions qui avaient diverti le Roi encore enfant par leurs cabrioles et leurs sauts.

Cette salle de l'Orangerie dura jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, avec son aménagement provisoire. Louis Joseph, Prince de Condé, décida de faire construire sur l'emplacement du pavillon d'*Oronthée* une véritable salle de théâtre, dont les plans et les dessins furent demandés à l'architecte Bellisard et l'exécution à Leroy entrepreneur. Nous ne savons pas grand-chose si ce n'est qu'elle fut inaugurée le 20 août 1767 par la représentation du *Coq du village* de Favart, quoique

la décoration n'en ait pas été entièrement achevée. C'est une troupe de Paris qui avait été mandée à Chantilly. 4 000 livres furent payées au maître de poste Brébant qui l'avait logée et nourrie pendant son séjour et les habits des acteurs revinrent à 44 200 livres. L'été suivant, en 1768, le Prince sacrifiant au goût répandu dans toute la haute société de cette époque, monta lui-même sur les planches avec sa cour comme partenaires. Mais cette même année, le Roi de Danemark visitant l'Europe et faisant un séjour à Paris, fut invité à une grande fête à Chantilly. Les acteurs amateurs cédèrent la place aux vrais artistes de l'Opéra et des Comédies française et italienne pour jouer devant l'illustre visiteur. Le 28 novembre, jour de son arrivée, il assiste aux représentations d'un Opéra et du *Bourgeois Gentilhomme* qui a toutes les faveurs du Roi. La musique était conduite par Martini et Préville s'était occupé de l'ensemble du spectacle. Le Prince de Condé récompensa son zèle et ses efforts par l'octroi d'une pension viagère de 500 livres et l'on distribua 50 000 livres de présents à l'ensemble des trois troupes. Mlle Doligny dont la bonne conduite et les mœurs irréprochables étaient célèbres reçut en particulier un portrait du prince monté sur une tabatière.

De nombreux artistes avaient coopéré à la décoration de cette salle dont le gros œuvre était revenu à 130 000 livres en 1767. Canot, Guillet et de Leuze avaient été chargés du décor, Guibert et Martin spécialistes des fleurs, Lemaire du faux marbre, Sarrazin de la perspective d'architecture, Suard et Jean-Baptiste Boiston de la sculpture ornementale.

Cependant cette salle qui semblait terminée reçoit en 1771-1772 de nouveaux embellissements, Boiston reparaît pour la sculpture avec les peintres Jean-Marie Dussaux, Subro et Baudon. La même équipe à laquelle est adjoint le « *peintre d'histoire* » Jean-Baptiste Restout y travaille encore en 1775-1777.

En octobre 1776 une série complète de décors de théâtre et de machines est livrée par l'entrepreneur Goupy, qui vient de Paris en faire l'essai devant le Prince de Condé. En avril 1781, on procède à des retouches pour lesquelles Nicolas Didier Bocquet reçoit 1 150 livres, ce n'est qu'en 1785-1786 que l'on trouve trace de l'achèvement de la décoration de la salle de spectacle, Sauvage, le spécialiste de la peinture en trompe l'œil touche alors la somme considérable de 15 000 livres pour les travaux qu'il a exécutés.

Le Prince de Condé avait fait procéder en 1785 à la démolition de la vieille Galerie des Cerfs et aménager à son emplacement une terrasse qui forme alors l'avenue menant

à l'entrée du théâtre, le Pavillon d'Oronthée remanié et pourvu d'une façade rendue nécessaire par l'absence de la Galerie devient le Pavillon d'Apollon, dont la porte est décorée de deux statues de Cérès et de Bacchus. Ce pavillon forme le vestibule et est orné à l'intérieur de huit portraits placés sur un fond d'arabesques dans lesquelles jouaient des Amours et des Sirènes. Chaque portrait était accompagné en bas d'un cartouche représentant une scène d'œuvre théâtrale, comédie et tragédie alternant. A droite, en entrant, on voyait d'abord Molière et le Misanthrope, Racine et Athalie, Regnard et le Joueur, Crébillon avec Athrée et Thyeste. A la gauche, Corneille et Cinna, Piron et la Métromanie, Voltaire et Mérope, Destouches et le Glorieux. Choix inégal, mais représentatif des goûts de l'époque.

Ce vestibule conduisait à un large et long promenoir fermé au fond par une porte à coulisse sur laquelle Sauvage avait peint en trompe l'œil l'Apollon du Belvédère. Puis une sorte d'antichambre dans le plafond de laquelle Sauvage avait représenté le Triomphe d'Amphion menait aux places des spectateurs par deux escaliers cintrés. Des Amours jouant autour d'une guirlande de fleurs ornaient le plafond et des tiges de palmiers encadraient les loges, s'épanouissaient au-dessus d'elles pour former des arcades et soutenir des draperies. Toute la décoration était bleue et argent, harmonie délicate et finement recherchée.

L'axe de tout cet ensemble était perpendiculaire à celui de l'ancienne salle de l'Orangerie. On en avait tiré un heureux parti par un mécanisme qui permettait d'ouvrir à volonté le fond de la scène même. On voyait alors en face des spectateurs le mur extérieur du parc bordant la route. Une statue de Thétis y avait été placée dans une niche dominant une vasque; de la base de la statue plusieurs jets formaient une succession de huit nappes d'eau. Des tuyaux permettaient de se servir de cette eau pour des jets qui pouvaient s'élever sur le théâtre et y jouer comme dans un jardin. Les représentations nocturnes s'agrémentaient ainsi quand on le souhaitait des plaisirs donnés par l'hydraulique qui se mariaient à la symphonie, et la cascade de la statue de Thétis brillamment illuminée faisait dans le fond du décor un point de vue féerique et inattendu. Un voyageur qui visita Chantilly en 1780 : Nicolas Duchesnes, note à propos de cette salle qu'elle est « *construite depuis peu dans un bout de l'Orangerie joignant la Galerie des Cerfs, elle est joliment décorée et bien suffisante pour des pièces de société. Le théâtre ordinaire des comédies s'agrandit à volonté pour l'Opéra, des décorations portatives se placent dans des vestibules dont*

les portes s'enfilent et enfin une niche de rocailles adossée au mur de terrasse à plusieur toises de distance donne un allongement considérable à la perspective, d'une manière analogue à ce que le prince de Croy nous fit voir il y a quelques années à l'Hermitage ».

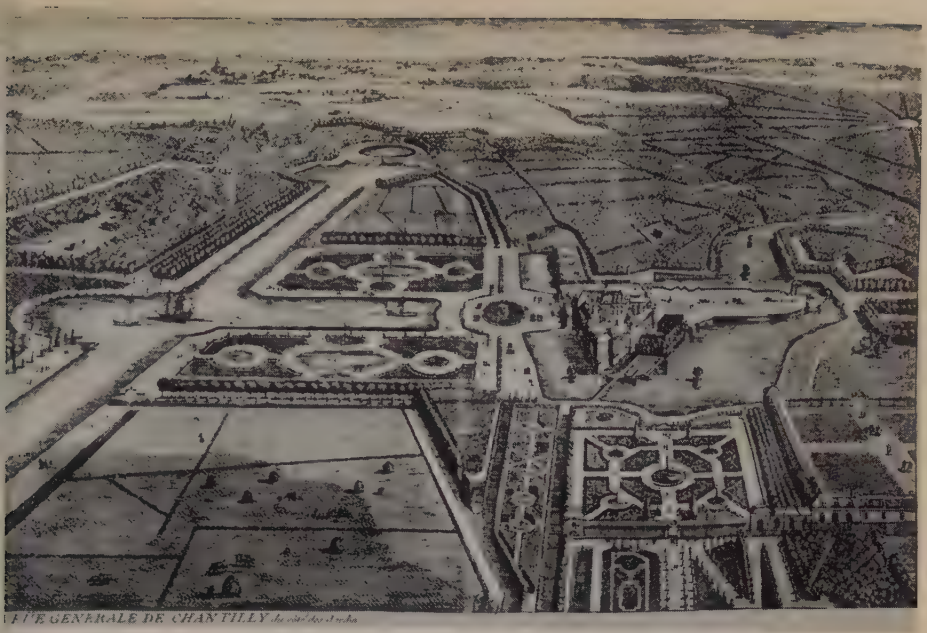
Nous avons ainsi la preuve que cet effet de perspective et d'agrandissement des scènes était pratiqué quelquefois, quoique nous puissions craindre pour la perte des voix par l'absence de fermeture du fond du théâtre, et que ce mélange du bruit des eaux, du chant et de la musique pouvait prêter à des effets agréables et nouveaux.

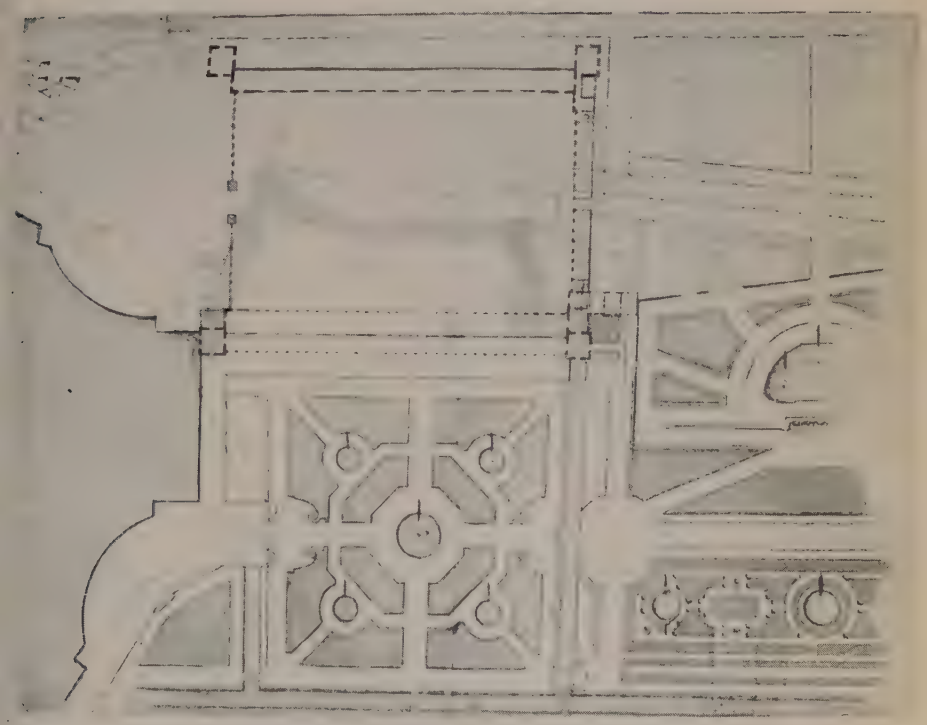
Le départ en exil des princes provoqué en 1789 par les premières journées révolutionnaires facilita d'abord le pillage du domaine, puis la démolition du grand château, de l'Orangerie et la disparition de ce théâtre qui n'eut comme nous l'avons vu qu'une très brève existence (2).

Alfred MARIE.

---

(2) Sources :
Bulletin du Bibliophile 1899 : *Le Grand Condé et le Théâtre*, Gustave Macon.
Les arts dans la Maison de Condé, Gustave Macon.
La Fête de Chantilly, septembre 1688, Mercure Galant.
Festes du Retour du Sacre du Roy... à Chantilly 1722, Archives Nationales O^1 3259 Mss.
Recueils des Menus Plaisirs, Archives Nationales $O^1$3238 et 3239.
Voyages d'Antoine-Nicolas Duchesnes en 1780. Comte de Ganay, 1921.
Cabinet des Estampes, Topographie Va 142, 143 et 434.





Plan de l'Orangerie et de la Galerie des Cerfs.

(Photos Rigal).

L'Orangerie et la Galerie des Cerſs.

(Photos Rigal).

Ci-dessous :

Décor de l'acte des Enfers de l'Opéra d'*Oronthée* donné devant le Grand Dauphin à Chantilly.

(Photo Rigal).

Décor du IVe acte d'*Oronthée*, le jardin d'après Bérain.
(Archives Nationales, n° 3238). *(Photo Rigal).*

L'entrée du Théâtre de Chantilly. Au fond, le pavillon d'Apollon.
(Collection Wildenstein). *(Photo Rigal).*

LES DÉCORS DE THÉATRE
DANS LES COLLÈGES DE JÉSUITES

Dans un article très documenté publié par la *Revue d'Histoire du Théâtre*, le R.P. Fr. de Dainville a signalé l'importance qu'eurent, sous l'ancien régime, les représentations théâtrales données dans toute la France par les collèges de Jésuites (1). Il n'a pas abordé la question des décors qui mérite, nous semble-t-il, d'être étudiée avec soin. Les créations d'artistes qui, s'ils n'étaient pas tous de premier ordre, avaient fait leurs preuves et jouissaient d'une certaine notoriété, contribuaient à accroître l'éclat de manifestations goûtées par un public nombreux et dont le retentissement dépassait les murs d'un établissement scolaire.

De quelques-uns de ces décors, l'aspect a été parfois conservé par la gravure; d'autres minutieusement décrits, notamment par le *Mercure de France*, qui donnait des comptes rendus détaillés des tragédies et des ballets, peuvent être aisément imaginés. Si la plupart ont été déjà mentionnés (2), l'attention n'a été attirée ni sur la personnalité de leurs auteurs, ni sur leur qualité artistique. C'est cette lacune que nous tenterons de combler, au moins sur plusieurs points.

Les décors connus, tous du XVIIIe siècle, diffèrent peu dans leurs lignes générales. Ils sont constitués essentiellement par un palais ou par un temple d'architecture classique avec portiques et colonnes, où prennent place de nombreuses statues : figures allégoriques, muses, personnages empruntés à la Fable et à la mythologie, image du souverain, tantôt dans une attitude guerrière, en vainqueur sur un char, tantôt dans le rôle pacifique de protecteur des arts, assis majestueusement sur un trône.

La glorification du roi est, en effet, de rigueur et confine à l'adulation. Le décor inventé par le P. de Blainville de la Compagnie de Jésus pour une représentation donnée au collège Louis-le-Grand, en 1720, en témoigne (3). Le cadre

---

(1) *Lieux de théâtre et salles des actions dans les collèges de Jésuites de l'ancienne France*, R.H.T. 2e année, t. II, p. 185-190.

(2) Boysse (Ernest). *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, 1880.
Dupont-Ferrier. *Du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand*, Paris, 1921.

(3) Dupont-Ferrier. Ouvr. cité p. 300. La description de ce décor qui a été imprimée remplit 13 pages (Bibliothèque de la Sorbonne, HJr 63).

dans lequel se déroulait l'action consistait en un palais royal avec trois portiques : celui du centre supportait la statue équestre de Louis XV entouré d'allégories : la Victoire, la Gloire, la Paix et l'Abondance avec, à ses pieds, la Renommée. Quatre dieux : Jupiter, Pluton, Hercule et Neptune symbolisaient les vertus qui forment les grands rois. Ses aïeux : Saint Louis, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, étaient proposés en modèles à l'enfant, alors âgé de dix ans. Il devait tenter de les dépasser pour être un roi parfait. Les soins du prince Régent secondé par Mgr le Duc (duc de Bourbon) s'alliaient à ceux du Gouverneur le Maréchal de Villeroy et du Précepteur le Cardinal Fleury pour atteindre ce but. Des muses, Mercure dieu de l'éloquence, Apollon celui de la poésie, complétaient cette figuration aux multiples allusions. Si le titre de la pièce qui bénéficia de ce décor reste ignoré, il est indiqué que « *l'architecture en a été commencée par M. Gherardini et finie par M. Legrand qui a fait toutes les figures* ».

Le premier de ces artistes n'est pas passé dans l'histoire de l'art sans laisser de traces. Italien, né à Modène en 1654, il se forma à Bologne dans l'atelier d'Ange M. Colonna, peintre très achalandé. Nous le trouvons en 1684, à Nevers, où il fut vraisemblablement attiré par le duc de Nevers, Philippe-Julien Mancini, neveu de Mazarin. Il travaille pour les jésuites et peint à fresque sur la coupole de leur chapelle (église St-Pierre actuelle) le Christ en gloire, l'Assomption de la Vierge et l'apothéose de quelques saints fondateurs de l'ordre. Il est possible que le duc de Nevers ait utilisé son talent; nous n'en pouvons fournir la preuve (4).

Trois ans plus tard, Gherardini est à Paris, élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il remporte des prix en 1687, une première médaille en 1689 après avoir concouru sans succès pour le grand prix en 1688. Il a francisé son nom et se fera appeler désormais Gérardin (5). Pour quelles raisons recourt-il à l'enseignement de l'Académie parisienne alors qu'il pratiquait depuis longtemps son art et devait connaître son métier ? Eprouva-t-il, en tant qu'étranger de la difficulté à former une clientèle ? Une sanction officielle de ses capacités lui parut-elle indispensable ? Ces questions restent sans réponse.

Nous ne savons ce qu'il fit à Paris, en dehors de sa grande entreprise pour la Compagnie de Jésus, qui le chargea d'enrichir de peintures la maison professe de la rue St-Antoine. Ses

(4) Locquin (Jean). *Nevers et Moulins.* Coll. *Les villes d'art célèbres,* Paris, 1913, p. 56,

(5) *Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture,* t. II.

travaux de Nevers, tout autant que ses titres académiques, pouvaient lui servir de références et lui faire obtenir cette importante commande. Gherardini peignit à fresque sur le plafond, légèrement cintré, de la Bibliothèque, galerie longue de soixante mètres, un sujet imposé certainement par l'ordre : *La Société de Jésus appelant les peuples sauvages dans le sein de la religion.* Si cette composition, où l'on comptait plus de deux cents personnages a disparu, on peut encore voir sur la coupole qui couvre le grand escalier une *Apothéose de saint Louis.* Un éclairage insuffisant ne permet guère d'apprécier le talent de Gherardini. Ces travaux qui purent fixer l'artiste pendant plusieurs années, étaient terminés en 1698 quand il partit pour la Chine accompagnant le Père Bouvet. A son retour, il publia, en 1700, le récit de son voyage (6).

Les relations de Gherardini avec les Jésuites expliquent que le collège Louis-le-Grand se soit adressé à lui pour réaliser un décor selon les directives données par le P. de Blainville; mais, en 1720, le peintre n'est plus très jeune, il va mourir trois ans plus tard. Raisons de santé, fatigue, autres commandes l'obligent-elles à laisser inachevé le travail qui échoit à Legrand. Plusieurs points d'interrogation se posent au sujet de ce Legrand. On connaît un J. Legrand l'aîné, dessinateur, auteur d'un arc de triomphe dédié à la duchesse du Maine, gravé par Tardieu, en 1746. N'en fait-il qu'un avec le Legrand membre de l'Académie d'Architecture, entré en 1728 dans la deuxième classe, passé dans la première en 1746, qui meurt en 1751 ? On pourrait s'étonner que Gherardini, peintre renommé, il est vrai, pour son talent dans la perspective, ait composé la partie architecturale d'un décor tandis que le soin de tracer les figures soit incombé à un architecte. Il n'y a pas d'impossibilités à ce fait.

Les collèges de Jésuites utilisaient assurément pendant plusieurs années de tels décors ; mais ceux-ci se défraîchissaient, allégories et symboles devenaient anachroniques. Y en eut-il d'autres, qui nous échappent, avant 1732, quand il en fut commandé un nouveau pour la tragédie de *Sennachérib, roi des Assyriens,* suivie d'un ballet *Histoire de la danse,* joués au collège Louis-le-Grand, le 6 août, jour de la distribution des prix. Sur ce décor, les renseignements ne font point défaut : au texte explicatif fourni par le *Mercure de France,* se rattache une estampe qui lui sert d'illustration (7). La scène se passait dans le palais du roi. Les acteurs évolueront

(6) Ménorval (E. de). *Les Jésuites de la rue St-Antoine,* Paris, 1872. On sait que la maison professe de la rue St-Antoine est occupée par le Lycée Charlemagne.

(7) *Mercure de France,* septembre 1732, p. 2009. Boysse reproduit l'article du *Mercure* dans l'ouvr. cité, p. 65. Plusieurs épreuves de la gravure se trouvent dans les cabinets d'estampes. Elle est reproduite par Dupont-Ferrier, t. I, pl. IV, p. 208.

donc dans une grande cour entourée de bâtiments d'ordre composite. Le plan circulaire de cent pieds de face (33 m) donne 150 pieds de circonférence et 35 pieds d'élévation. Après avoir énuméré tous les ornements qui concouraient à la beauté de l'ensemble, le *Mercure* ajoute : « *M. Le Maire déjà connu par plusieurs ouvrages de cette espèce qui ont eu l'applaudissement du public est auteur de celui-ci qui a été fort approuvé. L'estampe qu'il en a fait graver avec soin se vend chez lui dans la cour des Quinze-Vingts* ». Au bas de la gravure, on lit, en effet : « *Lemaire inv et pinx* et, en outre, *qu'on peut se procurer des épreuves à son domicile ainsi que chez Duchange graveur du Roy, Rue St Jacques* ».

Qui est ce Lemaire ? Pour M. R. Mesuret, ce serait Jean-Baptiste Lemaire appelé par l'architecte Victor Louis à Bordeaux en 1778, pour participer à la décoration du grand théâtre; le décor pour le collège Louis-le-Grand se situerait au début de la carrière de cet artiste (8). Lemaire, ainsi qu'il est spécifié, avait fait auparavant plusieurs travaux de même ordre appréciés par le public. Même en tenant compte du désir de vanter le dessinateur, force est d'admettre que celui-ci a déjà manifesté son savoir et qu'il n'en est pas à son coup d'essai quand les Jésuites s'adressent à lui. De plus, de 1732 à 1778, il s'écoule 46 années; si l'on suppose Lemaire âgé de 20 ans en 1732, il peut évidemment à 66 ans, être encore en pleine activité ; ce n'est qu'une hypothèse, difficilement vérifiable, puisque la date de la naissance du peintre nous échappe.

Si notre Lemaire est bien Jean-Baptiste, c'est peut-être lui qui travaillait en 1763 sous les ordres de Slodtz, peintre des Menus-Plaisirs, pour les théâtres des châteaux royaux (9). Il est plus difficile de l'identifier avec le Lemaire peintre de Paris, qui décore en 1784, avec Perron la salle de spectacle de Besançon (10). On ne peut sûrement voir qu'un de ses homonymes ou un descendant dans le décorateur de la Comédie Française et du Théâtre Feydeau en l'an VI (11). Nombreux furent les Lemaire. M. Mesuret rappelle l'existence au XVIIIe siècle de deux autres peintres du même nom : Jean-Claude et Claude-François. Le premier, peintre d'histoire et de portraits, reçu le 4 avril 1724 à l'Académie de Saint-Luc, où il devint professeur, expose aux salons de 1751, 1752, 1753. Il pourrait avoir fait le décor de 1732, tandis que le second reçu à la même Académie en 1753, n'était sans doute pas en

(8) Mesuret (Robert). *Les premiers décorateurs du Grand Théâtre de Bordeaux* dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1940, p. 145.
(9) Bapst (Germain). *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893.
(10) Brune. *Dictionnaire des artistes de la Franche-Comté.*
(11) Mesuret (Robert). Art. cité, p. 146.

âge et en état de manier habilement un crayon vingt ans plus tôt (12). Une seule certitude reste acquise : plusieurs Lemaire furent décorateurs de théâtre; s'il existe un lien de parenté entre certains d'entre eux, ce qui est probable, l'état actuel de nos connaissances ne permet pas de le déceler.

Le *Mercure* ne donne pas le nom de l'artiste qui grava « avec soin » la composition de Lemaire. On pourrait penser à Duchange qui assume la vente de l'estampe. Quoique fort apprécié en son art et membre de l'Académie royale de peinture, Gaspard Duchange faisait, comme beaucoup de ses confrères, commerce de gravures et il n'était peut-être qu'un dépositaire de la planche qui nous occupe. Son faire souple, enveloppé, moelleux l'avait fait surnommer le Corrège de la gravure; comment discerner cette caractéristique dans un sujet presque exclusivement architectural ? Objecterait-on l'âge de Duchange en 1732, il a 70 ans — mais on sait qu'il gravait encore à 91 ans. Sans rien affirmer, on ne peut l'écarter systématiquement.

Le célèbre Collège parisien n'était pas seul à donner aux représentations théâtrales un cadre noble, majestueux, de haute qualité artistique. Il est arrivé à la province — est-ce à titre exceptionnel ? — de rivaliser avec la capitale. C'est ainsi que le collège de Rennes s'offrit vers 1743 (13) un décor jugé assez remarquable pour qu'une estampe en ait conservé l'aspect. La lettre de la gravure apprend que ce décor a été « *dédié par les Pères Jésuites à Messieurs du corps de ville Fundateurs* (sic) *de ce collège et des prix de la tragédie* », qu'un certain L'Hermitais en fut le dessinateur et Moreau le graveur. De plus l'exécution des figures revient à Charles-Nicolas Cochin le fils (14).

Trois noms d'artistes de valeur et de réputation fort inégales sont ici réunis. Ch.-N. Cochin le fils est trop connu pour que nous nous arrêtions sur sa personnalité. On ne fit vraisemblablement appel à lui que pour donner plus de vie à l'estampe. En dépit de son talent et de l'intérêt qu'il portait au milieu du théâtre, il n'est pour rien dans l'architecture, partie essentielle de l'œuvre. Le dessinateur L'Hermitais semble s'être inspiré de modèles préexistants. Sa composition, si elle est plus chargée d'ornements et animée de personnages mythologiques différents, offre des similitudes avec

(12) *Académie de St Luc. Archives de l'art français.* Nouv. pér., 1915.

(13) On donne tantôt la date de 1743, tantôt celle de 1745.

(14) Jombert. *Catalogue de l'œuvre de Ch.-N. Cochin le fils,* Paris, 1770. N° 100. *Décoration du théâtre pour la représentation des tragédies du Collège des Jésuites, à Rennes, à l'occasion de la distribution des prix.* Les figures ont été dessinées et gravées par Cochin fils vers 1743. L'épreuve conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal ne montre pas de personnages sur la scène, alors qu'il y en a dans l'épreuve qui appartient au Musée Carnavalet.

le décor parisien de 1732. Elle ne témoigne pas d'une grande originalité. Nous ignorons tout de la vie et des œuvres de L'Hermitais et sommes réduits aux conjectures quant au graveur Moreau, nom très répandu. Il s'agit, semble-t-il, de Pierre Moreau, graveur d'architecture, qui mourut en 1762 et sur lequel nous n'avons pas trouvé d'autres renseignements.

Au concours d'artistes plus marquants, dont l'un fut un architecte célèbre, les Jésuites firent appel en 1748 pour l'exécution d'un décor inauguré avec la tragédie de *Sésostris*. La longue description donnée dans le *Mercure de France* met en relief sa grandeur et sa richesse. Selon l'usage, la personne royale est exaltée et les succès militaires contemporains évoqués avec une claire allusion à la victoire de Fontenoy. Le journal annonce que ce décor sera très prochainement gravé, promesse qui ne paraît pas avoir été tenue, car nous n'avons rencontré aucune épreuve au cours de nos recherches.

Quand l'architecte Jacques-François Blondel entreprend ce travail, qu'il ne juge pas indigne de son talent, il est âgé de 43 ans. S'il n'appartient pas encore à l'Académie royale d'architecture — il y entrera en 1755 —, il dirige depuis cinq ans l'Ecole des arts, qu'il a fondée, où il dispense l'enseignement de l'architecture sous une forme toute nouvelle et très moderne. Il a publié, en 1737, un *Traité de la décoration des édifices* qui n'est pas passé inaperçu; les discours qu'il prononce chaque année à l'ouverture de son cours public sont reproduits in extenso par le *Mercure*. En 1740, a paru, sous sa signature, un album de planches gravées retraçant les fêtes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage d'Elisabeth, fille aînée de Louis XV avec l'Infant d'Espagne. Il entreprendra par la suite de grands travaux à Metz. Comme théoricien et professeur il occupe une place prépondérante dans l'art français (15).

Blondel s'adjoignit deux peintres spécialisés dans le décor pour les fêtes et les feux d'artifice et souvent associés : Tremblin et Labbé. Charles-André Tremblin (ou Tramblin) appartient à une famille d'artistes parisiens. Son père fut un professeur de l'Académie de Saint-Luc; un de ses frères, Pierre-Robert II, remplit la fonction de peintre du théâtre et des petits appartements de Sa Majesté et de l'Opéra. Lui-même est, de 1750 à 1752, premier peintre et décorateur de l'Opéra; de plus il est chargé de la direction des ouvrages

(15) Jeanne Lejeaux. *La Place d'Armes de Metz, œuvre de Jacques-François Blondel*, Strasbourg, 1927.

de la Chine à la Manufacture des Gobelins. En 1760, Tremblin quitte la France pour la Cour de Vienne, où il doit exercer son talent de peintre et de laqueur. Il ne réussit pas en Autriche, passe en Russie où, à peine arrivé, il met fin à ses jours.

Tremblin avait peint, avec l'aide de Labbé, le feu d'artifice dessiné par l'architecte J.-B.-A. Beausire pour fêter le premier mariage du Dauphin, fils de Louis XV, en 1745. Joseph Labbé faisait également partie, depuis 1732, de cette Académie de Saint-Luc, qui tenait dans les arts une place fort honorable à côté de l'Académie royale. Sa vie n'est pas bien connue. Peintre attitré du comte d'Eu, au moment où il travaille pour les Jésuites, il habite à l'Arsenal. Nous n'avons pu savoir s'il y avait une occupation quelconque (16).

Vu la place qu'a tenue dans les arts, l'architecte qui a conçu ce somptueux décor, nous croyons devoir reproduire tout au long le texte du *Mercure de France*. Il s'agit d'un temple consacré aux beaux-arts :

« Le milieu de ce monument qui est feint en Tour ronde est ouvert réellement par une grande arcade de 12 pieds de largeur sur 28 de hauteur. Les pieds droits en sont composés de groupes de colonnes au-dessus desquelles règne un entablement, qui est supposé retourné dans l'intérieur du Temple et qui sert d'imposte aux grands archivoltes des arcades qui y donnent entrée. Sur celle de devant est un attique circulaire feint en tour creuse; cet attique est orné de deux cariatydes qui soutiennent une corniche portant une balustrade, formée d'entrelas, sur les piédestaux de laquelle, aux deux extrémités, sont des groupes d'enfants, qui par leurs allégories représentent d'un côté le génie qui préside à la guerre, et de l'autre, celui qui préside aux Beaux-Arts. Au bas de ces cariatydes sur les groupes de colonnes qui portent l'archivolte, sont placées d'un côté les armes de France, et de l'autre celles de Navarre accompagnées de génies occupés à les grouper avec des palmiers, des branches de lauriers, d'oliviers, etc... Sur le claveau de cette arcade est une agraphe, aux deux côtés de laquelle sont des cornes d'abondance qui répandent sur la courbe de l'archivolte des récompenses propres à exciter l'émulation des différents génies caractérisés par leurs symboles.

Tout cet attique, qui est feint de bronze réhaussé d'or, à l'exception des nuds qui sont feints de brèche violette soutient un groupe de figures feints de marbre blanc, élevé sur cinq gradins de forme elliptique, sur l'éminence desquels est assise la statue du Roi couronnée de lauriers, le bras appuyé sur son sceptre, ayant à ses côtés sur les gradins inférieurs Mars et

(16) *Académie de St Luc*, ouvr. cité.
(17) *Mercure de France*, août 1743, p. 163.

son bouclier. Aux pieds du monarque, on voit Hébé qui présente Apollon, celui-ci désigné par sa lyre et Mars par son casque et à S. M. la jeunesse annoncée par une multitude de génies également empressés à mériter et à recevoir les libéralités que le Prince accorde aux Beaux-Arts, aux talents et aux Vertus militaires qui sont le plus ordinairement le partage de la noblesse, et auxquelles elle se prépare déjà dans les collèges par les exercices académiques et par les combats d'esprit et d'émulation. C'est l'enfance et le berceau des héros.

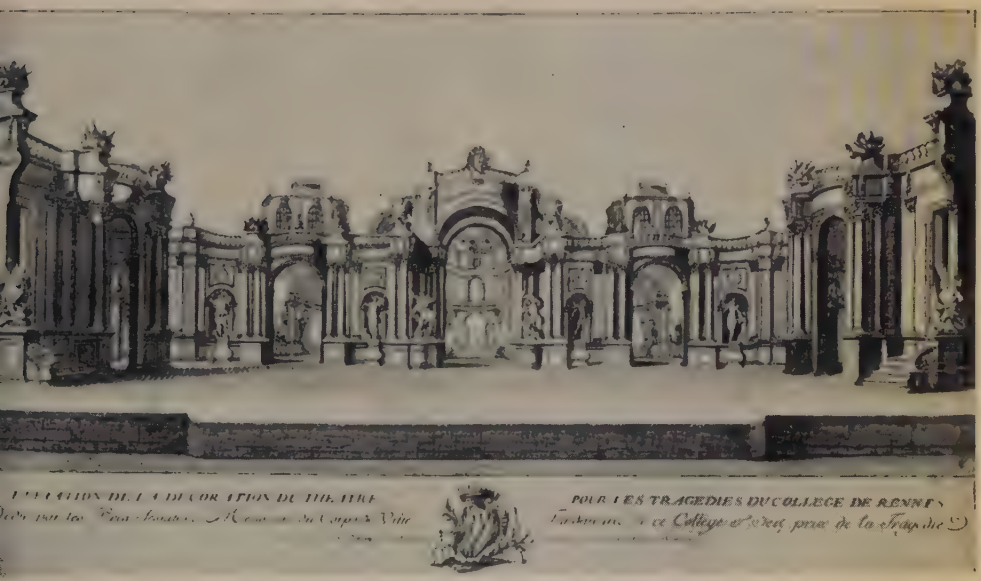
Ce groupe de figures a donné occasion de distribuer dans toute l'étendue de cette décoration du côté de Mars, les attributs qui peuvent caractériser la valeur désignée par les plus fameux héros de l'antiquité, et du côté d'Apollon, les Personnages qui se sont le plus distingués dans la carrière de l'Eloquence et de la Poésie, ce qui fait qu'on a placé au pied de cet avant-corps à gauche, Hercule combattant l'Hydre de Lerne, et à droite, Orphée, statues de bronze antique réhaussées d'or.

Dans le fond de cette grande arcade sur un corps reculé réellement de 10 pieds, se voit l'intérieur du temple terminé par une coupole avec balustrade, soutenue par de grandes consoles enrichies de guirlandes, au milieu desquelles sur l'archivolte du fond sont posées des Renommées. Aux deux côtés de la retombée de l'arc sont placés des génies lesquels couronnent les groupes de colonnes qui forment les pieds droits de cette arcade, au bas desquels sont représentés par quatre statues de bronze antique les Arts civils et militaires.

Au fond de cette double arcade, sur un corps reculé d'un pied, est feinte une étendue fort spacieuse, dans laquelle est exprimée la profondeur et le retour des ailes d'une partie de ce vaste Édifice, qui paroît élevé sur une grande terrasse revêtue de grands escaliers, lesquels annoncent la diversité des plans de ce Monument, au pied duquel est une cascade ornée de fleuves, de groupes d'enfants, d'animaux, etc...

Aux deux côtés de cet avant-corps du milieu, et sur un corps reculé réellement de trois pieds s'étendent deux grandes colonnades feintes de forme circulaire concave, dans le milieu desquelles, de chaque côté, sont affectées des galeries qui par l'effet du clair obscur et de la perspective percent avantageusement ces deux grands corps solides couronnés l'un et l'autre par des balustrades, sur lesquelles sont distribuées des statues dans l'ordre qui suit :

Du côté de Mars sont Alexandre, Scévole, Annibal, Scipion l'africain, César, etc... Du côté d'Apollon sont Homère, Sophocle, Euripide, Virgile, etc... Toutes ces statues sont feintes de marbre blanc. Celles qui sont au pied des colonnes sont distribuées dans le même ordre, c'est-à-dire que du côté d'Hercule sont Pirithoüs, Thésée et Persée; du côté d'Orphée, sont Tyrtée, Amphion et Arion, ces dernières statues feintes de bronze antique rehaussées d'or. Les statues qui sont dans les niches des colonnades représentent, du côté de Mars, la gloire des Princes et la valeur;



(Photos Rigal).

celles du côté d'Apollon représentent Thalie et Terpsichore. Ces quatre figures feintes de bronze réhaussées d'or.

Au devant de cette colonnade, sur les extrémités de la droite et de la gauche sont deux avant-scènes, distantes du fond du théâtre de 20 pieds et de la largeur de 15 pieds percées à jour pour laisser voir de part et d'autre l'étendue des Ballets généraux et la décoration de derrière, qui, sans, cette espace vuide, auroit été masquée. Ces deux avant-scènes sont couronnées de grands socles qui posent sur l'entablement et sur chacun desquels est un grand médaillon. Dans celui du côté de Mars, se voit l'action d'une bataille si fameuse en ces derniers tems; ce médaillon est entouré de Génies qui érigent des trophées et qui forment tous ensemble un groupe au-dessus duquel est un piédestal terminé par Clio, qui semble transmettre à la postérité les merveilles de cette célèbre journée. Dans le médaillon qui est du côté d'Apollon on voit la représentation d'un cirque des Anciens, pour exprimer l'origine du théâtre; ce médaillon est aussi entouré de Génies, les uns occupés à méditer, les autres à préparer des guirlandes pour la décoration de la Fête. Au-dessus de ce groupe est aussi un piédestal qui soutient Melpomène et qui fait symmétrie à Clio qui lui est opposée; toutes les deux feintes de marbre blanc, ainsi que les Génies des groupes de dessous, au milieu desquels se trouvent les médaillons dont nous venons de parler qui sont feints de bronze antique réhaussé d'or.

Toutes ces figures, les balustrades, l'avant-corps du milieu et le groupe supérieur, étant détachés du fond du théâtre, sont chantournés et paroissent de ronde bosse par l'effet des ombres et de la perspective qui y sont observées.

L'ordre des colonnes qui composent la plus grande partie de cet Edifice est composite. Leur fût et la frize de l'entablement sont feints de marbre de brèche violette; les socles au-dessous des bazes, de rance; les piédestaux des figures au devant, de vert campan; les nuds des murs, de bleu turquin; les piédestaux de la balustrade feracolin, et tous les ornemens, tels que les bazes, chapitaux, architrave, corniche, balustres, clefs, impostes et archivoltes sont feints de bronze rehaussé d'or.

Ce monument est réellement élevé sur un soubassement de 4 pieds 1/2 de hauteur, feint de pierres rustiques, aux deux extrémités duquel sont deux balustrades aussi de pierre, sur l'une desquelles, du côté de Mars, est un lion, et du côté d'Apollon, un sphinx.

Au-dessus de cet édifice s'élève un ciel de toute la hauteur du théâtre, où l'on a affecté un simple horizon qui sert de fond à cette décoration, dont l'objet principal a été de représenter un ouvrage d'architecture, qui par les préceptes de l'art et la saillie réelle des Plans en même temps que par les règles de la perspective, forme cette illusion ingénieuse que l'on a cherché à répandre dans l'harmonie générale de toutes les parties. »

Blondel voyait grand en général, les plans qu'il soumettait étaient souvent d'une exécution coûteuse. La Direction des

Bâtiments lui a reproché d'estimer son talent à trop haut prix et de réclamer des honoraires plus élevés que ses confrères. Il serait curieux de savoir ce que lui a rapporté le décor pour le collège Louis-le-Grand et aussi d'apprendre dans quelle mesure les Jésuites rétribuaient les artistes qu'ils employaient à ce genre de travail.

Il nous reste à parler d'un dernier décor resté anonyme : une vue d'optique conservée au Musée Carnavalet. Il s'agit d' « *une vue perspective de la décoration élevée au Collège Louis-Le-Grand en l'année* 1759 *pour les tragédies précédent* (sic) *la distribution solennelle des prix fondés par Sa Majesté* » (18). Le spectacle comportait cette année-là *Régulus* et un ballet. L'artiste a placé au centre un lourd portique formant arc de triomphe couronné par un char de la victoire monté par le roi. Cet arc ouvre sur une perspective de jardins. A l'arrière-plan de part et d'autre se dessine un bâtiment peu élevé d'ordonnance régulière et classique se terminant par deux pavillons. En avant, à droite et à gauche, se dresse une colonne isolée surmontée d'une renommée; le piédestal est accosté de figures accroupies, des esclaves enchaînés peut-être ? Ce décor fut sans doute le dernier commandé avant le renvoi de l'ordre des Jésuites en 1762 et nous regrettons de n'en pas connaître l'auteur.

En dépit des lacunes inévitables dans un pareil sujet, nous avons pu situer, dans l'histoire de l'art, la plupart des artistes utilisés par les Jésuites au XVIIIe siècle et montrer que certains d'entre eux étaient gens de valeur. Parmi les décors dont le souvenir s'est conservé, pour l'un au moins, celui de 1720, nous savons que les lignes générales avaient été arrêtées par un Jésuite. Il est probable qu'il en a été de même pour les autres; des directives devaient être données aux architectes et aux peintres par un père, vraisemblablement par l'un de ceux qui écrivaient les pièces, ainsi les traditions se maintenaient. La disposition de l'ensemble variait peu, les différences affectant plus spécialement les détails.

On est en droit de supposer que les décors composés pour le collège Louis-le-Grand ont servi de modèles pour des établissements de moindre importance, ceux de province notamment, ainsi s'expliquerait la ressemblance notée entre le décor destiné au collège de Rennes et l'un des décors parisiens.

L'architecture est toujours classique, noble, riche, majestueuse; temples et palais sont dignes des dieux et des plus

(18) Ce décor n'a pas échappé à M. Dupont-Ferrier, ouvr. cité, t. I, repr. pl. IV, p. 208.

illustres potentats dans tous les décors qui nous sont parvenus. Ceux-ci devaient servir de cadre à des pièces très diverses, tragédies aussi bien que ballets, aussi les issues étaient-elles multipliées en vue de faciliter les entrées et les sorties des nombreux acteurs qui évoluaient sur une scène de grandes dimensions.

La place importante tenue dans les décors par les personnages de la mythologie suppose un public familier avec la fable antique et la glorification du roi un état d'esprit qui nous est devenu étranger. Si du point de vue de l'art pur, on ne peut qualifier de chefs-d'œuvre ces travaux de caractère décoratif, ils ne peuvent laisser indifférents ceux qui s'intéressent à l'histoire du théâtre.

Jeanne LEJEAUX.

TROIS LETTRES DE JACQUES COPEAU A SILVIO D'AMICO

A PROPOS DU MISTÈRE DE SANTA ULIVA

Nous devons à l'obligeance de Sandro d'Amico de publier ces lettres de Jacques Copeau à Silvio d'Amico, nous lui adressons nos très sincères remerciements.

Pernand-Vergelesss, Côte-d'Or, 19-9-32.

Mon cher ami,

Je vous remercie d'avoir fait droit à ma requête en m'envoyant les numéros parus de *Scenario* (1) et en m'en assurant le service désormais. Je lis votre revue très soigneusement — malgré ma pauvre connaissance de l'italien — et je la trouve très intéressante, très bien présentée...

... Je travaille beaucoup pour le moment, seul, à la campagne. Vous savez peut-être que je me propose de reprendre une activité nouvelle, environ dans une année. Je ne sais pas encore sous quelle forme. Nous pourrons en parler si je vous vois à Florence au printemps (2). A ce propos, je n'ai pas encore reçu les précisions que j'avais demandées. N'oubliez pas qu'il me faut une traduction française de l'œuvre, et un plan du lieu de représentation, pour préparer mon travail.

Je voulais vous demander si vous avez jamais eu entre les mains l'édition de Molière pour laquelle j'ai fait toute une série de notices, il y a plusieurs années ? Sinon, et si la chose vous intéresse, peut-être en vue d'une étude pour votre revue, je pourrais, avec beaucoup de plaisir, vous en offrir un exemplaire.

Et maintenant j'ai à vous poser une question délicate. Vous savez à quel point et pour quelle raison je m'intéresse à la Commedia dell'Arte, laquelle aura une grande place et servira pour ainsi dire de point de départ au travail où je suis engagé. Vous citez dans votre article trois ouvrages italiens que je ne connais pas : ceux de Cerro (3), de Benedetto Croce (4) et de

---

(1) *Scenario*, publication mensuelle éditée par S. d'Amico, dont Nicola di Pirro fut le co-directeur (Première livraison en février 1932).

(2) Copeau avait été invité pour le premier Mai Musical Florentin. Il mit en scène le *Mistère de Santa Uliva* (Cloître de Santa Croce, 5 mai 1933).

(3) E. Del Cerro, *Nel regno delle maschere*, Napoli 1914.

(4) B. Croce, *La Commedia dell-Arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933.

Mario Apollonio (5). Sont-ce des livres coûteux ? Je suis pauvre et j'hésite à les faire venir. Croyez-vous qu'ils pourraient m'être prêtés ou confraternellement offerts ? Si vous pouviez m'aider dans la circonstance je vous en aurais de la gratitude.

J'ai été bien désolé de ne pouvoir vous rejoindre à Rome l'hiver dernier. Cela m'était impossible. Mais je vous dis : au revoir. J'admire votre travail. Je vous suis reconnaissant de votre amitié, et vous prie de me croire bien cordialement à vous.

Jacques Copeau.

Florence, le 8 Mai 1933.

Monsieur Silvio d'AMICO
69, Via Nazionale
ROMA

Mon cher ami,

Je sais qu'il y a eu un échange un peu vif de correspondance entre vous et Guido M. Gatti au sujet de l'adaptation du *Mistère de Santa Uliva* par votre ami Monsieur [Corrado] d'Errico. Comme je suis mêlé par la force des choses à cet incident, que j'avais ignoré jusqu'à ces tout derniers jours, je tiens à vous bien préciser ma situation. Vous trouverez naturel que je m'adresse à vous qui êtes un ami et à qui je dois en grande partie d'avoir été appelé à Florence, plutôt qu'à Monsieur d'Errico avec qui je n'ai eu que fort peu de rapports.

Il ne saurait y avoir aucune contestation de ma part aux titres de Monsieur d'Errico comme adaptateur du *Mistère de Santa Uliva*. Quand je l'ai vu à Rome, en février dernier, je lui ai fait part du système de représentation que je comptais employer et qui m'était, en quelque sorte, imposé par la nature du lieu. Nous sommes tombés d'accord. J'ai dit à Monsieur d'Errico que la seconde partie de son adaptation ne me paraissait pas tout à fait au point. Il m'a répondu qu'il allait y retravailler. J'ai vainement attendu qu'il me tînt au courant de ce travail. Au retour de mon voyage en Afrique, dans la première semaine d'avril, le temps commençait à me presser d'établir les grandes lignes de ma mise en scène, d'autant plus que le Maestro Ildebrando Pizzetti me réclamait des indications pour son travail et m'annonçait sa visite imminente à Paris. Je me suis donc mis à étudier sérieusement la mise en scène et à l'établir sur le plan du dispositif établi par mon ami André Barsacq. Il m'est arrivé d'avoir çà et là, dans la première journée, à apporter quelques modifications que la vie scénique du drame me paraissait rendre nécessaires. Mais pour la seconde journée, ces modifications sont devenues plus nombreuses et plus importantes. Il m'a paru

(5) M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, 1930.

notamment qu'il était impossible de lier le second épisode au premier en faisant du Roi de Bretagne et du Roi de Castille un seul et même Roi auquel Uliva ramenait son enfant retrouvé et qui, par la suite, s'éprenait de la dite Uliva, etc. etc.

Il m'est arrivé plusieurs fois de chercher à rétablir tel épisode ou tel personnage de l'original que l'adaptateur avait supprimés. J'ai aussi pratiqué quelques interversions, ou apporté dans la composition telle nuance ou telle précision rendue nécessaire par le rapport entre l'action dramatique et les divertissements chorégraphiques qu'elle comportait. Enfin, j'ai cru intéressant, dans une pièce où les petits rôles ne sont que trop nombreux et ne font sur la scène que des apparitions trop fugitives, de composer avec quatre ou cinq personnages différents, mais qui tous ont un caractère de maléfice, un rôle unique qui est celui du démon dissimulé sous différents costumes, rôle que j'ai distribué à l'acteur Benassi.

Je n'ai pas besoin de vous dire, mon cher ami, que dans tout ce travail, que, bien contre mon gré, j'ai eu à faire tout seul, j'ai eu constamment en vue le respect du caractère de l'œuvre et l'intérêt de la représentation.

C'est sur ce texte ainsi modifié, mais nullement défiguré, que Ildebrando Pizzetti a écrit sa partition avec beaucoup d'enthousiasme et, me semble-t-il, avec le plus grand bonheur. Le théâtre est déjà construit dans le cloître de Santa Croce, la distribution des rôles est faite, les maquettes des costumes vont être livrées aujourd'hui même au costumier. Les figurants ont tous été choisis, et mon assistant commence à régler dès ce soir un premier schéma des lumières. C'est vous dire que je n'ai pas perdu mon temps. Malheureusement, je n'en aurai pas autant que je l'eusse souhaité pour le travail des répétitions. Aussi je souhaite instamment qu'aucune difficulté ne me soit faite sur la question des modifications que j'ai apportées au travail de Monsieur d'Errico. S'il fallait maintenant revenir sur ce qui a été fait, je ne pourrais vraiment plus répondre de rien. Tout ce que je viens de vous dire laisse toute sa place à Monsieur d'Errico comme adaptateur, avec toutes les prérogatives qu'elle comporte. Je ne prétends à autre chose que rester à ma modeste place de metteur en scène et ce que j'ai fait n'outrepasse pas d'ailleurs de beaucoup ce qu'un metteur en scène est souvent amené à faire par rapport à un texte qui lui est confié, surtout quand il s'agit d'une représentation de la nature de celle dont il s'agit.

J'ai maintenant à demander à Monsieur d'Errico de vouloir bien me faire quelques petits changements de texte qui sont nécessités par de petits changements correspondants dans l'action.

1) Dans la petite scène de l'auberge, qui était bien terne, j'ai introduit, d'accord avec Pizzetti, un très court petit divertissement formé par trois comédiens ambulants. Ces comédiens se présentent à l'auberge et je voudrais faire dire par l'un deux vers ou trois au plus, assez plaisants pour accrocher l'attention

du public. Ils demandent la permission de montrer quelques-uns de leurs tours et l'hôte la leur accorde. Cela en trois ou quatre vers au plus.

2) J'ai rétabli le petit rôle de la Reine de Bretagne. C'est entre elle et le Roi qu'il est décidé de confier l'enfant à Uliva. J'ai été amené en outre à ce que l'enfant lui fût remis sur-le-champ, devant les spectateurs. De sorte que dans la réplique du Roi :

Io vi dirò quel ch'io ho pensato fare :
d'aver costei alla balia mandata.

je suis gêné par le dernier vers qui est souligné. Il faudrait le remplacer par autre chose.

3) Je voudrais, au début de la seconde journée, faire reparaître l'Ange Annonciateur qui, tout simplement, pour aider à la compréhension du drame et bien montrer que le premier épisode de la vie d'Uliva, avec tout ce qui concerne la cour de Bretagne, l'enfant volé, le miracle des mains, est terminé et que quelque chose d'autre commence, résumerait ce qui s'est passé depuis que nous avons perdu les personnages de vue. Je suis sûr que Monsieur d'Errico pourra faire là un joli morceau et cela donnera en même temps un peu plus d'importance au rôle de l'ange annonciateur qui est joué par un bon acteur, Monsieur Bettarini et que j'ai d'ailleurs maintenu dans une sorte de rôle mimique à travers tout le Mistère. Je suis cependant obligé d'indiquer à Monsieur d'Errico la matière de ce petit développement dans la mesure où il est lié à la mise en scène :

L'Ange dit que l'on va assister aux épreuves nouvelles que Dieu a réservées à sa petite Sainte.

Il dit que l'Empereur est toujours dolent de sa faute. Et l'on voit en effet passer dans le lointain l'Empereur vieilli et courbé.

Il dit que le Roi et la Reine de Bretagne ont retrouvé leur enfant sauvé des eaux, et on les voit un instant dans le lointain jouant et riant avec le petit qui a grandi.

Il dit que le mal circule et rôde toujours par le monde. Et, dans un éclair, on voit passer le Diable sur le théâtre.

Il raconte enfin la nouvelle épreuve d'Uliva, qui, s'étant réfugiée au couvent, a été calomniée par un mauvais prêtre, soupçonnée injustement, enfermée dans un coffre et précipitée à la mer; puis retrouvée par des marchands arabes qui ont eu l'idée de la présenter au Roi de Castille. En effet le théâtre s'éclaire et l'on voit Uliva devant le Roi de Castille. La scène commence tandis que l'Ange s'éloigne.

Je crois que c'est tout. Si quelque détail m'a échappé, je vous le ferai savoir. Et j'aimerais bien recevoir ces petits changements aussi rapidement que possible.

Il me semble que tout est parfaitement clair maintenant et je serais heureux, mon cher ami, de recevoir un mot de vous qui m'en assure.

Je vous prie de me rappeler cordialement au souvenir de Monsieur d'Errico et de croire vous-même à mon fidèle et affectueux dévoûment.

Jacques Copeau.

Rome, 9 mai '33

Mon cher Ami,

Merci de Votre aimable lettre. - Mr. d'Errico a toujours été à disposition du Comité. Mais on ne comprend pas pourquoi le Comité aie voulu complètement l'ignorer. C'était entendu que sa tâche n'aurait été que celle d'un adaptateur, la mise en scène restant entièrement confiée à Vous. Mais, malgré nos lettres les plus amicales, le Comité est allé jusqu'à supprimer le nom de l'adaptateur dans ses programmes, ses affiches, ses brochures et ses communiqués à la presse, qui pourtant portent les noms même des derniers collaborateurs de chaque spectacle. Je vous avoue que cela m'a paru un peu fort.

J'ai été pourtant très content de lire la dépêche que Mr. Gatti à envoyé, dans les termes les plus cordiaux, à Mr. d'Errico; et je suis enchanté de Votre lettre, que j'ai immédiatement montré à notre ami. Il va se mettre tout de suite au travail. Seulement, je pense qu'il sera bon de le faire inviter directement par le Comité à Florence, pour qu'il puisse s'entendre parfaitement avec Vous.

Avec mes vœux les plus sincères, et mes salutations cordiales, veuillez me croire

bien à Vous

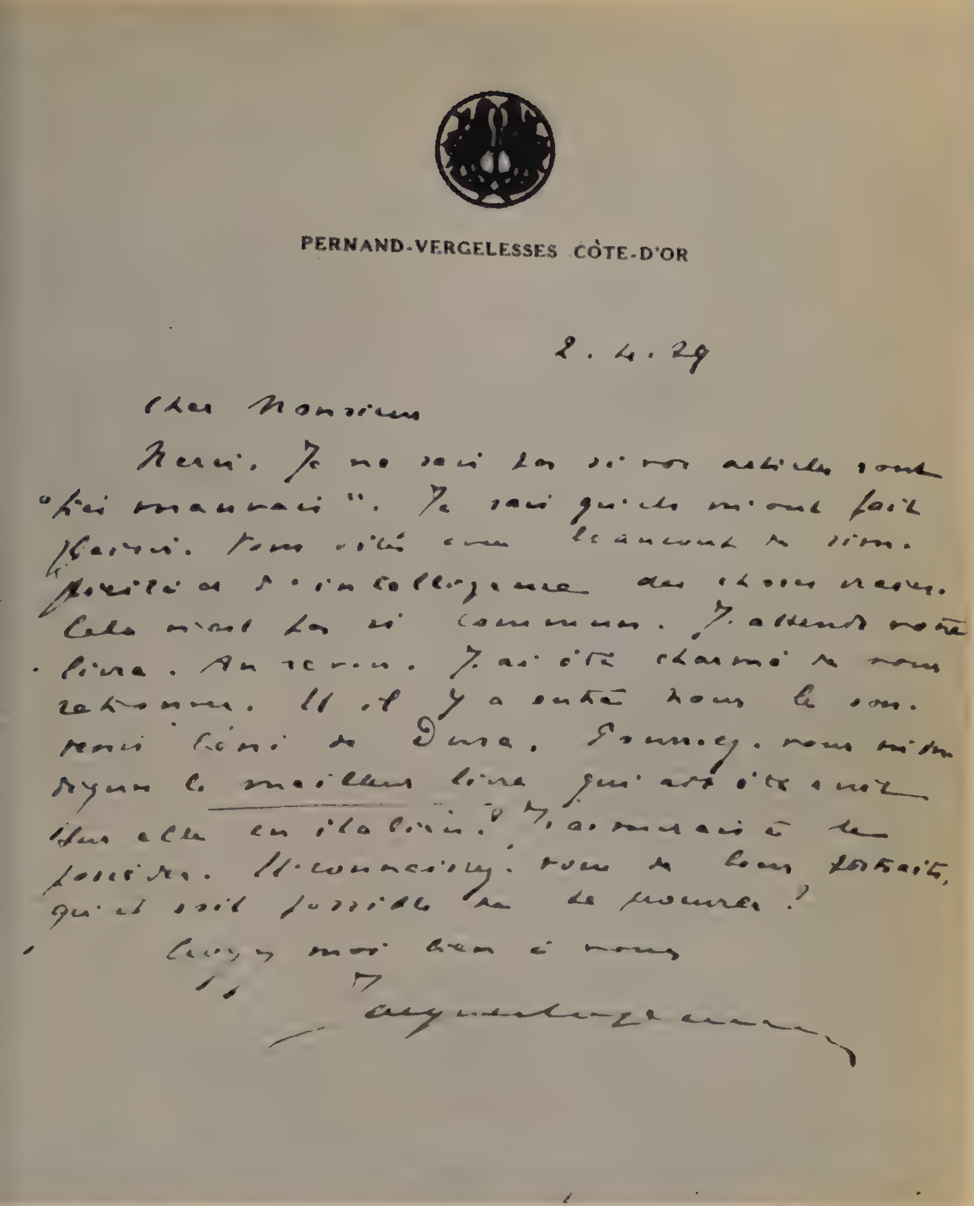
Silvio d'Amico.

5-8-33

Mon cher ami

J'ai lu avec beaucoup de plaisir votre long article de la *Nuova Antologia*. Je suis de ceux qui attachent un grand prix à être compris. Entre autres choses j'ai beaucoup aimé que vous fassiez remarquer que les moyens scéniques qui ont touché dans Santa Uliva sont à peu près les mêmes que ceux de la parodie shakespearienne (6). Le tout est de toucher, et d'abord d'atteindre son public. Je crois qu'on ne l'atteint valablement et durablement que par la conviction, aussi bien dans la gaîté que dans le

(6) Copeau doit faire allusion à la parodie de Pyrame et Thisbé du *Songe d'une Nuit d'Eté*.


PERNAND-VERGELESSES CÔTE-D'OR

2.4.29

Cher Monsieur

Merci. Je ne sais pas si vos articles sont "très mauvais". Je sais qu'ils m'ont fait plaisir. Vous citez avec beaucoup de [illegible] et d'intelligence des choses vraies. Cela n'est pas si commun. J'attends votre livre. Au revoir. J'ai été charmé de vous rencontrer. Il y a [illegible] dans le [illegible] de Duse. Donnez-vous [illegible] le meilleur livre qui ait été écrit [illegible] elle en italien ? J'[illegible] à le [illegible]. Connaissez-vous de bons portraits, qu'il soit possible de se procurer ?

Croyez moi bien à vous

Jacques Copeau

Lettre de Jacques Copeau à Silvio d'Amico.

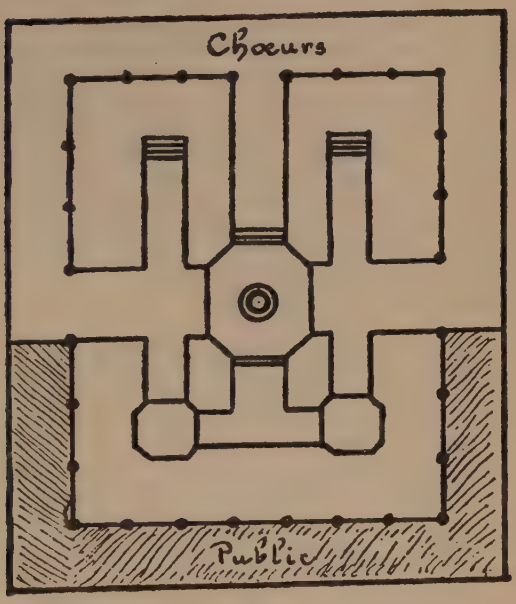
(Photo Rigal).

(Phot. coll. Sandro d'Amico).

Florence, mai 1933, pendant une répétition dans le cloître de Santa Croce.
De gauche à droite (1er rang) : Guido Salvini, Silvio d'Amico, Luigi Pirandello, Andreina Pagnani *(Uliva)*, Renato Simoni, Jacques Copeau.

tragique, par la défense que l'on fait de son âme immortelle avec un sentiment de charité vis à vis du prochain. J'ai eu l'impression vive à Florence que le théatre catholique pourrait renaître. Toutes les questions de technique sont plus ou moins vaines. Vous avez bien vu qu'on ne peut pas m'opposer au Prof. Max Reinhardt comme un technicien à un autre technicien. Je suis *un enfant* à côté de lui. Je ne sais jamais comment je vais m'exprimer... Mais au revoir, cher ami. Pour le moment je me repose à la montagne. Et je médite. *Uliva* a eu une grande importance pour moi. Vous vous en apercevrez peut-être plus tard. Croyez-moi de tout cœur à vous.

Jacques Copeau.



La mise en scène du Miracle de Santa Ulviva au Cloître de Santa-Croce à Florence en 1933, d'après un croquis d'André Barsacq.

ALMEIDA GARRETT

(1799-1845)

Le Portugal vient de célébrer le centenaire de la mort d'Almeida Garrett. Notre Société s'associe à cet hommage en publiant la communication de Luiz Francisco Rebello suivie de notes bibliograpiques.

Le 9 décembre 1954, un siècle est passé sur la mort d'Almeida Garrett, le grand écrivain qui fut, au Portugal, le premier et le plus illustre des auteurs romantiques. A cette occasion, on a évoqué le poète, le romancier, l'essayiste, le citoyen, l'homme d'Etat : c'est l'homme de théâtre que nous voulons évoquer ici.

João-Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (tel est son nom complet) naquit le 4 février 1799 à Oporto. Très jeune encore, il subissait déjà l'attrait irrésistible du théâtre. Et tout au long de sa vie, si agitée, si fertile en rebondissements, le théâtre n'a cessé de l'attirer et d'occuper son attention, ses pensées, son activité. C'est dans le théâtre de Garrett que nous trouvons ce qu'il nous a laissé de mieux, de plus durable : c'est au théâtre que sa personnalité, si riche, aux contours si nettement dessinés, a trouvé la meilleure façon de s'exprimer. Lui-même, d'ailleurs, l'a dit, au début de sa carrière : « *Nous rapportons tout à un point, nous voudrions que tout s'y rende, car il est le foyer, le centre de notre passion dominante. Le mien a toujours été celui du théâtre* ».

Déjà en 1811 — il avait à peine douze ans — il songeait, « tout farci de présomptions hellénistes » (dirait-il plus tard) à écrire une *Mérope*, sous l'influence de la lecture du célèbre recueil du Père Brumoy, *Théâtre des Grecs*. Pourtant, ce n'est qu'en 1817 — après avoir lu les œuvres de Maffei, Alfieri et Ducis — qu'il mènerait ce projet à bout : cette tragédie, qui est son premier ouvrage dramatique, ne fut jamais jouée de son vivant.

La première pièce de Garrett à être jouée, fut une autre tragédie : *Lucrèce* (1819), une autre suivit : *Catão*, beaucoup plus importante pour l'évolution de son œuvre théâtrale. La première représentation eut lieu au Théâtre du Bairro-Alto, le 29 septembre 1821. La forme de cette tragédie est encore classique, fidèle aux moules de l'arcadisme; mais déjà l'esprit s'allume aux feux des nouvelles idées, issues de la Révolution de 1789 : d'après l'auteur lui-même, elle « *jette beaucoup de lumière sur la grande question qui, de nos jours, agite et trouble le monde; et elle montre (peut-être avec plus d'évidence que n'importe quel traité) la supériorité des nouvelles formules dramatiques, et l'excellence de la liberté constitutionnelle* ».

Puis, de 1822 jusqu'à 1838, c'est, en ce qui concerne le théâtre, une longue période de silence. Non pas, nous le verrons

bientôt, une période d'éloignement de la création dramatique : pendant ces années d'exil, le poète poursuit toujours ses rêves, enrichit son expérience, mûrit ses idées qui aboutiront à la création d'un théâtre portugais rajeuni et restauré.

Les idées politiques de Garrett, son libéralisme militant, qu'il n'a jamais caché, qu'il proclame au grand jour, dont s'alimentent les vers fiévreux de sa tragédie *Catão*, le contraignent à quitter sa patrie. En 1823, il part pour l'Angleterre; en 1824, il s'installe à Paris. Il y tombe en pleine bataille du romantisme. Cela ne laissera pas de marquer son œuvre, quoi qu'elle reste toujours essentiellement, profondément nationale. C'est en exil qu'il écrit les strophes admirables de ses deux poèmes *Camões* (1825) et *Dona Branca* (1826), où sa patrie, le peuple portugais, ses combats, ses espoirs, ses vieilles romances, sont toujours présents. Il rentre au Portugal en 1826, y est jeté en prison en 1827, regagne l'Angleterre en 1828. Il reviendra en 1832, pour prendre une part très active aux luttes pour la restauration de la monarchie libérale. La cause qu'il défendait, à laquelle il s'était entièrement voué, triomphe : il s'établit à Lisbonne, où il vivra désormais jusqu'à la fin de ses jours.

Le 28 septembre 1836, il est chargé d'établir un plan pour la fondation et l'organisation du Théâtre National. Un mois et demi après, Garrett soumet au gouvernement un projet qui prévoyait, outre la construction du Théâtre National, la création d'une Inspection Générale des Théâtres et Spectacles Nationaux et un Conservatoire Général d'Art Dramatique. Ainsi, Garrett jetait les bases d'un théâtre portugais vraiment digne de ce nom : en édifiant une grande scène, en préparant des acteurs, en stimulant la création d'un répertoire national. Car c'était de zéro qu'il fallait pratiquement repartir : après l'étincelant XVIe siècle — dans lequel il y eut Gil Vicente, Antonio Ferreira et Camões — le théâtre portugais ne connut que de vagues sursauts de génie, au XVIIe avec Francisco Manuel de Melo, au XVIIIe avec António José da Silva. Et il était tombé bien bas, du temps que Garrett l'approcha.

Le projet de Garrett est approuvé quelques jours après — le 15 novembre 1836, — et Garrett est nommé Inspecteur Général des Théâtres. Il le sera jusqu'au 16 novembre 1841, où un revirement politique le fera quitter toutes ses fonctions officielles.

Ainsi, dès 1836 Garrett peut-il se vouer corps et âme à la tâche qu'il s'est imposée : la restauration du théâtre portugais. C'est pour lui (ce sont ses propres paroles) « *une question d'indépendance nationale* ». Il a déjà une scène, il a des artistes. Et il a un public : celui qui applaudit, en écoutant, quinze ans plus tôt, les strophes classiques mais généreuses du *Catão*, les idées de liberté si chères au poète. Il ne manque que des œuvres. C'est à lui de les écrire.

Le 15 août 1838, au Théâtre da Rua dos Condes, sous la direction d'un acteur français, qui s'était établi au Portugal, Emile Doux, Garrett fait jouer son drame *Um auto de Gil Vicente*. Gil Vicente, c'est le génial fondateur du théâtre portugais, au

début du XVIe siècle. Il est donc tout naturel que Garrett, désireux de recréer un théâtre vraiment portugais, se tournât vers lui. C'est la première pierre sur laquelle le poète va bâtir tout son édifice dramatique. Viennent ensuite deux drames historiques — composés selon les bonnes règles du romantisme : *Filipa de Vilhena* (1840), joué par des élèves du Conservatoire au Théâtre du Salitre, et *O Alfageme de Santarém ou a espada do Condestável* (1841), remarquablement joué par le grand acteur Epifânio. Et c'est enfin, en 1843, le *Frei Luis de Sousa,* son chef-d'œuvre, un des sommets du théâtre portugais, et une des œuvres dramatiques les plus importantes du XIXe siècle. Elle fut jouée, la première fois, le 4 juillet 1845, sur une scène privée, avec le concours de l'auteur dans un des principaux rôles. Elle fut, par la suite, traduite en français, en espagnol, en anglais, en allemand et en italien (1).

On en connaît le sujet. Madalena de Vilhena, grande dame portugaise, dont le premier mari est mort en Afrique, tombé dans la funèbre bataille d'Alcacer-Kibir (1580), s'est remariée avec D. Manuel de Sousa Coutinho. Un enfant est né de ce mariage, frêle et douce jeune fille dont la fragilité semble appeler on ne sait quelle fatalité. Et celle-ci ne tarde pas à s'abattre sur ces trois personnages, car le premier mari de Madalena n'était pas mort. Il revient. Et la tragédie se noue autour de ces personnages qu'un destin absurde s'acharne à déchirer : une tragédie dans laquelle on sent le poids du *fatum* de la tragédie antique, en même temps que certains accents qu'on n'hésiterait pas à classifier de shakespeariens.

Mme Andrée Crabbé Rocha, dans une étude remarquable consacrée à l'œuvre dramatique de Garrett, nous rappelle que « lui-même eut la notion du rôle exceptionnel que cet ouvrage jouerait quant au reste de son œuvre dramatique; à la fin du premier brouillon de la pièce, au moment de noter la date où il l'avait terminée, Garrett écrivait ces mots : « *Je ne sais pas, mais le théâtre tragique moderne doit être ceci, ou il n'est rien* ». Et elle ajoute : « Comme toujours en matière de théâtre, il touchait juste. La tragédie moderne serait vraiment ainsi, agonique, sans espoir, battue de passions subconscientes et absurdes ».

Après le *Frei Luis,* Garrett a écrit et fait jouer des comédies en un acte : *O Tio Simplicio* (1844) et *Falar verdade a mentir* (1845), d'une nette inspiration française (la deuxième est une libre imitation du *Menteur Véridique,* de Scribe), *As Profecias do Bandarra* et *O Noivado do Dafundo.* La dernière œuvre dramatique de Garrett est une comédie historique, dans laquelle on devine déjà le futur théâtre bourgeois : *A Sobrinha do Marquês* (1848). Mais il lui suffirait d'avoir écrit le *Frei Luis de Sousa* pour que son nom demeure à jamais inscrit parmi les plus hauts génies dramatiques du XIXe siècle.

Pourtant, ce n'est pas seulement l'auteur qui doit être évo-

(1) Au concours des Jeunes Compagnies (Paris, 1947), *Le Rideau Libre* (animatrice Simone Ribaut), présenta le 9 juin au Théâtre du Vieux Colombier, la tragédie de Garrett, traduction de Georges Le Gentil.

qué. L'image complète de Garrett est celle d'un véritable homme de théâtre, dans le sens le plus vaste; un homme qui embrasse, d'une même ardeur, tous les aspects de l'activité théâtrale, depuis la création littéraire jusqu'à la construction d'une grande salle de spectacles, depuis la formation de jeunes acteurs et de nouveaux auteurs jusqu'à la fondation d'une revue théâtrale (la première à paraître au Portugal : elle commença sa publication en 1837 et avait pour titre *Entr'acte*, tout comme, un siècle plus tard, les cahiers du Théâtre Louis Jouvet...) Un homme, enfin, dont le théâtre a été toujours, de son propre aveu, « *le centre de sa passion dominante* ».

Luiz-Francisco REBELLO.

APPENDICE

(I) Dans le cadre des commémorations du centenaire de la mort de Garrett, et en ce qui concerne directement son activité théâtrale, furent joués : le *Frei Luis de Sousa* au Théâtre National de São Carlos (soirée de gala, le 27 novembre 1954) et au Théâtre National de D.Maria II; la *Sobrinha do Marquês* sur cette dernière scène; *O Alfageme de Santarém* et *O Tio Simplicio*, par le Théâtre du Peuple; et la tragédie *Calão* par le Théâtre de l'Université de Coimbra. Au cours d'une session commémorative, au Théâtre de D.Maria II, Augusto de Castro prononça une conférence sur « Garrett, homme de théâtre »; et l'auteur dramatique et l'introducteur au Portugal de la propriété littéraire furent évoqués à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques Portugais, par des discours des auteurs Luis de Oliveira Guimarães et José Galhardo. Une importante exposition des manuscrits de Garrett et de la vaste collection de Ferreira Lima fut inaugurée, à l'Hôtel de Ville de Lisbonne, le 29 décembre 1954.

(II) Outre les pièces citées dans le texte, Garrett écrivit encore une comédie, qu'il a, par la suite, bannie de ses œuvres complètes : *O Corcunda por amor* (1822, en collaboration avec Paulo Midosi) et un drame historique, perdu, *O Infante Santo em Fêz* (1832). Il apporta de si importantes retouches et modifications à une comédie d'un auteur de son époque, *O Camões do Rocio*, de Inácio Maria Feijó (1852), qu'elle figure aujourd'hui dans le recueil de ses œuvres complètes. Et il laissa, inachevés, plusieurs ouvrages de théâtre, tels que : *Atala, Sophonisbe, Xerxes* (d'après *Les Perses*, 1816), *Iphigénie en Tauride* (1816), *Œdipe à Colonne* (1820), et *Othelo*, tragédies; *Afonso de Albuquerque, O amor de Pátria, Os Árabes ou o crime virtuoso* (1821), *Inez de Castro, A Padeira de Aljubarrota, O Tanoeiro de Lisboa* et *Maria Teles*, drames historiques ayant pour thème des sujets nationaux; *O entremês dos velhos namorados* (1841), *Cifrão, El-Rei Serapião o Monstro et Os ilustres viajantes*, comédies; l'*Auto da Rainha Penélope;* et une traduction de l'*Octave* d'Alfiéri.

(III) Une édition complète des œuvres d'Almeida Garrett, en deux volumes, sous la direction de Teofilo Braga, qui en écrivit la préface, fut publiée en 1904 (H. Antunes édit., Lisbonne); les ouvrages dramatiques y figurent dans le premier volume. Une autre édition, en 28 volumes, fut publiée la même année (Empresa da Histôria de Portugal édit., Lisbonne); les ouvrages dramatiques se trouvent dans les volumes IX à XIV.

(IV) Bibliographie sur Garrett :

AMORIM (Francisco Gomes de). *Garrett-Memôrias biograficas*. Lisboa, vol, I, 1881; vol. II et III, 1884.

ANDRADE (João Pedro de). *Garrett, dramaturgo*. In « Cultura e Arte » (supplément littéraire de « O Comércio do Pôrto), novembre 1954.

BRAGA (Téófilo). *Histôria do Teatro Portugués*, t. IV - *Garrett e os dramas românticos*, Pôrto, 1871.

FIGUEIREDO (Fidelino). *Shakespeare e Garrett*. São Paulo (Brasil), 1950.

KAYSER (W.). *Strukturanalyse des « Frei Luis de Sousa » von Almeida Garrett*. In « Romanische Forschungen », vol. 61.

LIMA (Henrique C. Ferreira). *Inventário do espôlio literário de Garrett*. Coimbra, 1948.

NEMESIO (Vitorino). *Almeida Garrett*. In « Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX », t. I, Lisboa, 1947.

ROCHA (Andrée Crabbé). *O Teatro de Garrett*, Coimbra, 1944; *O Teatro Inédito de Garrett*, Coimbra, 1949; *Garrett, homme de théâtre*, in « Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais », t. V, nº 1, Lisboa 1954.

SARAIVA (Antônio José). *A evolução do Teatro de Garrett*, Lisboa, 1948.

SAVIOTTI (Gino). *Garrett, o Conservatôrio e um teatro normal*. In « A evolução e o espirito do Teatro em Portugal », t. II. Lisboa, 1949. *Teoria do Teatro em Portugal : de Garrett aos nossos dias*. In « Bulletin » cit., t. I, nº 2, Lisboa, 1950.

SAUNAL (Damien). *Textes inédits d'Almeida Garrett : fragments d'œuvres dramatiques*. In « Bulletin » cit., t. III, nº 1, Lisboa, 1952, et t. V, nº 1, 1954.

SIMÕES (João Gaspar). *Garrett*. Pôrto, 1954.

LES REPRÉSENTATIONS ITALIENNES DE SHAKESPEARE A PARIS (1855-1878

Les adaptations de Ducis avaient été jouées jusqu'au milieu du XIXe siècle; la Comédie française joue encore son *Hamlet* en 1851, son *Othello* en 1849. En 1875 (1), quand, au Théâtre Lyrique, Randoux donne *Othello* au bénéfice d'un artiste, c'est encore dans la version de Ducis. Ni la *Préface de Cromwell,* ni l'adaptation par Vigny du *More de Venise* n'avaient fait désirer, semble-t-il, plus de fidélité au texte; pas davantage les représentations données par les acteurs anglais, représentations qui avaient suscité le tumulte en 1822, l'admiration délirante des romantiques en 1827, 1828, 1829. Seul, un acteur fanatique de Shakespeare, Rouvière, avait entrepris de le faire connaître; il le joue en toute occasion, en province, à Paris, dans des installations de fortune, dans les décombres du Théâtre historique en démolition. Il crée ainsi *Hamlet* (2), *Othello,* mais n'a pas le temps de monter le *Roi Lear* (3) qu'il a également étudié. Faute d'une mise en scène convenable, faute de coéquipiers de qualité, les drames qu'il interprète sont réduits à un seul rôle, celui qu'il tient lui-même, avec ses « bonds de tigre », ses rugissements, la frénésie de son jeu. Dans son interprésentation, Shakespeare est vraiment le « sauvage ivre » dont parlait Voltaire. Le public est si peu préparé à goûter ses drames que Dumas et Meurice ont cru nécessaire de modifier le dénouement d'*Hamlet.* Mme Judith le rétablit en 1867 quand elle entreprend de jouer le rôle en travesti sur la scène de la Gaieté. En 20 ans, le public, constate T. Gautier, a fait des progrès.

C'est que, dans l'intervalle, de grands acteurs étrangers ont mis Shakespeare à leur programme lors de leurs tournées à Paris et l'ont imposé à l'admiration des Parisiens. Ces acteurs sont les Italiens : La Ristori, Rossi, Salvini. Dans la salle Ventadour, la plus élégante de Paris, ils ont joué *Macbeth, Hamlet, Othello,* et en ont fait sentir toute la grandeur tragique. Avaient-ils pris, comme le prétend Montazio, à la troupe anglaise de Wallack qui en 1855 jouait en alternance avec la troupe italienne, l'idée de jouer Shakespeare à Paris? Je ne le crois pas. L'accueil fait à la troupe anglaise n'était guère encourageant; elle n'avait pas fait ses frais et n'avait pu se rapatrier que grâce à une représentation à bénéfice dont la troupe italienne avait été le principal attrait. Celle-ci par contre avait triomphé. Déjà les Italiens jouaient Shakespeare en Italie; Salvini étudiait *Othello* qu'il créa à Vicence en juin 1856. Il devait tout naturellement songer à le jouer à Paris. Il l'y crée en 1857 et en donne 7 représentations sans compter son bénéfice où il interprète le 5e acte.

---

(1) Le 21 mars.

(2) En 1847, dans la traduction de Dumas et Meurice. Il le reprend en 1855 au Théâtre Impérial du Cirque au bénéfice de Mme Person et à l'Odéon et en 1861 au Théâtre Beaumarchais.

(3) Il le crée au Théâtre Impérial du Cirque le 10 septembre 1857 dans la traduction de Crisafulli et Devicque.

En 1857 également, la Ristori risque la scène du somnambulisme de *Macbeth* qui restera un de ses morceaux de bravoure; elle joue la pièce entière en 1858.

A son tour Rossi, en 1866, crée *Hamlet* et *Othello*. Les deux drames ainsi que *Macbeth* figureront dorénavant aux programmes italiens. Rossi y ajoutera *Le roi Lear* en 1876.

Le succès est immédiat et constant. Les décors n'y sont pour rien; ils rappellent, selon Gustave Kahn, par leur insuffisance, ceux dont disposait Shakespeare lui-même. Les acteurs secondaires laissent parfois à désirer, moins toutefois que les comédiens de fortune dont devait se contenter le malheureux Rouvière; ils forment une troupe homogène. Mais la Ristori, Rossi, Salvini possèdent la beauté des attitudes, la qualité de la voix, la vertu de présence des grands tragédiens qui font négliger tout le reste. On le vit bien lors de l'incident du Théâtre de la Porte Saint-Martin, en 1866 : le directeur avait annoncé en matinée une représentation extraordinaire d'*Othello* par Rossi et négligé de prévenir qu'elle serait donnée en italien. La salle dès les premières répliques était houleuse; il suffit à Rossi de faire une annonce et d'expliquer que sa troupe ne pouvait jouer en français pour que ce public populaire devînt le plus attentif et le plus fervent. A la première d'*Othello* (4), donnée au bénéfice des inondés en 1875, le décor mesquin suscite d'abord les rires; mais quand apparaît Rossi, « souverainement beau et splendidement costumé » (5) c'est « un cri d'admiration unanime ». De même, Salvini, grimé en nègre, jouant en nègre avec des mouvements indolents et de brusques sursauts de férocité, triomphe dans *Othello*, ce drame qui, aux dires de Larroumet, n'a jamais pleinement réussi chez nous (6).

Le public de ces représentations est un public d'étudiants, d'artistes, d'écrivains, d'acteurs aussi : Maubant et Sarah assistent à la première d'*Othello*, Mounet-Sully, Gounod, Aubert, T. Gautier sont spectateurs assidus. Il semble qu'Hérédia ait vu Rossi dans tous ses rôles shakespeariens :

> O Rossi, je t'ai vu, traînant le manteau noir,
> Briser le faible cœur de la triste Ophélie,
> Et, tigre exaspéré d'amour et de folie,
> Etrangler tes sanglots dans le fatal mouchoir.
> J'ai vu Lear et Macbeth et pleuré de te voir
> Baiser, suprême amant de l'antique Italie,
> Au tombeau nuptial Juliette pâlie...

Non seulement les artistes admirent Salvini disant l'adieu à Horatio ou étouffant Desdémone, et Rossi poignardant Yago, mais ils savent un gré infini aux Italiens de jouer Shakespeare que se refuse à connaître la Comédie française. En faveur de Shakespeare on pardonne à Rossi et à Salvini de ne point jouer *Ruy Blas* comme ils l'ont promis. « Le plus important de tout cela », dit le critique des *Débats* le 11 octobre 1875 après la création d'*Othello*, « c'est qu'on nous a donné le vrai Shakespeare et non point une simple adaptation, ce qui ne s'était, je crois, jamais vu sur une scène française? »

Ce scrupule n'était pas constant dans la troupe italienne. Pour *Roméo et Juliette*, Rossi avait donné une réduction de la traduction italienne de Rusconi; la dernière scène était de l'invention de Garrick;

(4) 2 octobre 1875.
(5) Th. Massiac. Article nécrologique, 1896.
(6) Mounet-Sully le crée en 1878, mais aux dires de Robert de Smet (*Shakespeare survey*, 1950) son maquillage en nègre fait rire. Il ne le reprend, avec succès, qu'en 1898. Il fait alors d'Othello un Maure « avec des alternatives de noblesse calme et de fureur déchaînée » (Larroumet, *Temps*, 5 août 1901).

il était excusable de ne pas se montrer plus exigeant quant à la fidélité au texte que les Anglais eux-mêmes.

Au temps où les grands acteurs italiens connaissent leur plus éclatante gloire, la France manque cruellement de tragédiens; il s'en retrouve alors que Rossi et Salvini achèvent leur carrière. Les tragédiens revenant et les spectateurs ayant pris goût à Shakespeare, c'est en français qu'on pourra désormais voir ses drames à Paris. Déjà *Macbeth* a été joué à l'Odéon en 1863 dans la traduction de J. Lacroix, traducteur également du *Roi Lear* que crée Rouvière en 1868 (7). La Comédie française a créé le 12 avril 1856 *Comme il vous plaira* dans l'adaptation de G. Sand, sans grand succès, il est vrai. Enfin, l'on a repris en 1866 le *Richard III* de Séjour (8), et en 1876 le *Shylock* de Dugué (8). Mais il faut attendre 1882 pour voir *Othello*, à l'Odéon, dans la traduction de Grammont, 1884 pour voir *Macbeth* en même temps à la Porte Saint-Martin et à l'Odéon, 1886 pour voir *Hamlet* à la Porte Saint-Martin et à la Comédie française.

Chose étrange : pendant toute cette période, aucune troupe anglaise de qualité ne vient défendre Shakespeare ou profiter du mouvement d'intérêt qu'ont créé pour ses grandes œuvres les acteurs italiens. La tragédienne Key Blount joue en 1864 la grande scène de *Macbeth*, mais au Théâtre des Jeunes artistes et en français; de même Miss Ward en 1877 à la Porte Saint-Martin. Les troupes anglaises qui viennent à Paris sont des troupes de troisième ordre, au répertoire sans intérêt; ainsi celle qui joue en 1864 au Théâtre des Jeunes artistes ou celle de Sothern en 1867 au Théâtre italien. En 1873, une de ces troupes joue à l'Athénée, salle malheureuse, rouverte pour l'occasion, *Othello* et *Hamlet*, sans éveiller aucun écho. Le critique des *Débats* invoque « certaines incompatibilités de goût entre les deux peuples » pour expliquer l'indifférence française; mais ces incompatibilités n'ont pas joué lorsque les acteurs étaient Kean, Macready ou Kemble.

Faut-il croire que l'opéra italien a frayé la voie et qu'on a accepté d'entendre déclamer en italien ce qu'on avait entendu chanter en italien? Il est possible. Que là soit la raison ou qu'il faille chercher une explication dans l'absence de bonnes tournées anglaises, la pénurie de tragédiens français ou la mauvaise volonté de nos grands théâtres à jouer Shakespeare, en même temps que dans la qualité des acteurs italiens venus à Paris, le fait est là : les Français n'ont connu pendant un longs temps qu'un Shakespeare interprété à l'italienne. Pour certaines pièces, l'interprétation était pleinement valable; Henry James qui a suivi à Paris les représentations de Rossi, s'il est sévère pour son *Hamlet* ou réticent au sujet du *Roi Lear* trouvait une étrange saveur à son *Othello* et surtout à son *Roméo*. Tout ce qui choquait, à l'époque, un Anglais : les redondances, l'excès des concetti, la crudité de certaines expressions était parfaitement à sa place dans l'interprétation italienne. « On croyait voir, dit-il, non une traduction, mais une restitution » (9). D'autres œuvres étaient un peu gauchies. Sans doute peut-on expliquer par cette particularité de notre culture shakespearienne le manque d'orthodoxie que nous ont parfois reproché les Anglais dans notre compréhension et notre interprétation de leur grand tragique. Il y avait, de ce fait, une double déformation (10).

Renée LELIEVRE.

(7) Le 6 avril. En 1857, il avait été sifflé dans l'adaptation de Crisafulli.
(8) Créés, *Richard III* en 1852, *Shylock* en 1856.
(9) *Notes from Paris*, Jan. 18° 1876.
(10) Voici le compte des représentations shakespeariennes données à Paris par les acteurs italiens :

1857. Salvini : *Othello*, 7 rep. plus le 5e acte, dans la traduction de Carcano. La Ristori : *Macbeth* (sc. du somnambulisme), tr. Carcano.
1858. La Ristori : *Macbeth*, 3 rep.
1866. Rossi joue *Hamlet* (tr. Rusconi), 5 rep.; *Othello*, 5 rep,; et déclame dans les salons le monologue d'*Hamlet* ou le récit du 1er d'*Othello*.
1869. Rossi : *Hamlet*, 1 rep.; *Othello*, 1 rep.
1875-76. Rossi : *Othello*, 16 rep.; *Hamlet*, 14 rep.; *Le roi Lear*, 5 rep; *Macbeth*, 8 rep.; *Roméo et Juliette*, 8 rep. Il joue en outre le 1er acte d'*Othello* pour la réouverture de l'Odéon,
1877-78. Salvini : *Othello*, 5 rep.; *Hamlet*, 4 rep.; *Macbeth*, 1 rep.

LA DAME AUX CAMÉLIAS, LES LIONNES PAUVRES ET LA CENSURE

Rapports inédits (1) *communiqués par Louis ALLARD*

MINISTERE DE L'INTERIEUR
Commission de censure

I

VAUDEVILLE : *La Dame aux Camélias.*

Premier rapport (28 août 1851).

Cette pièce est la mise en scène de la vie fiévreuse sans retenue et sans pudeur de ces femmes galantes sacrifiant tout, même leur santé, aux enivrements du plaisir, du luxe et de la vanité, et finissant parfois, dans leur satiété, par trouver un cœur dont elles suivent les entraînements jusqu'aux plus extrêmes excès du dévouement et de l'abnégation de soi-même. Telle est Marguerite, surnommée la Dame aux Camélias, parce qu'elle n'aime et ne porte que cette fleur sans parfum.

(Ici l'analyse de l'intrigue et chemin faisant, le rapport souligne des phrases comme celle-ci :)

« Qu'il demande alors ce qu'il veut et qu'il fasse lui-même sa carte. »

Puis objection : « Armand est *revenu chaque soir à minuit* pour ne se retirer qu'à l'heure où partent le matin les gens qu'on aime et qu'on reçoit à minuit ».

Autre remarque : elle demande à son amant la liberté de la cinquième nuit; mais Armand, fou d'amour est déjà jaloux comme un tigre; il soupçonne qu'elle a quelqu'un à recevoir; non, mais elle est *fatiguée*, et *ce n'est pas tous les jours ou plutôt toutes les nuits fête*. « Jure moi que tu n'attends personne. — Je te jure que je n'aime que toi, cela te suffit-il?

Armand se retire à regret et le *comte qu'elle a cru aimer aussi* le remplace. (Phrases qui provoquent l'objection). Quand Armand lui envoie une lettre de rupture — A Varville : « Voilà une bonne nouvelle, mon cher Julien, vous gagnez 18.000 francs à cette lettre;

(1) Collection Jules Claretie, Fds Rondel, Bibl. de l'Arsenal, Paris,

j'étais amoureuse, je voulais te les faire payer, mon pauvre comte, pour vouloir vivre un peu plus tranquille. — Avec l'autre? — Oui, allons souper, j'ai besoin de prendre l'air. »

Survient la réconciliation. Marguerite lui rappelle qu'elle ne s'appartient pas, qu'elle n'a pas un sou de fortune et dépense cent mille francs par an; *il faut prendre les gens comme ils sont et comprendre leur position.* « Je suis femme, je suis jolie, je suis bonne fille; vous êtes un garçon d'esprit; prenez de moi ce qu'il y a de bon, laissez ce qu'il y a de mauvais et ne vous occupez pas du reste - J'avais rêvé de passer deux mois à la campagne avec vous; mais pour l'accomplissement de ce rêve j'avais besoin de cet homme; au bout de ce temps qui aurait suffi à calmer et à éteindre notre grande passion, car, dans notre monde, quand une grande passion a duré deux mois, elle a fait tout son temps, nous serions revenus à Paris, nous nous serions donné une bonne poignée de mains, et nous nous serions fait une bonne amitié des restes de notre amour. Cela t'humilie; ton cœur est un grand seigneur, n'en parlons plus; tu m'aimes depuis quatre jours; envoie-moi un bijou et que tout soit fini... »

Puis, continue la commission, elle cède : « Ne réfléchissons plus, ne raisonnons plus, nous sommes jeunes, nous nous aimons, marchons en suivant notre amour. »

Cette analyse, quoique fort incomplète sous le double rapport des incidents et des détails scandaleux qui animent l'action, suffira néanmoins pour indiquer tout ce que cette pièce a de choquant au point de vue de la morale et de la pudeur publiques.

C'est un tableau dans lequel le choix des personnages et la crudité des couleurs dépassent les limites les plus avancées de la tolérance théâtrale. Ce qui ajoute encore à l'inconvenance du sujet et de la mise en scène, c'est qu'ils ne font que reproduire la vie d'une femme galante morte récemment et qui a fourni à un romancier et à un spirituel critique (Janin) un livre et une biographie devenus populaires et qui expliquent tout ce que certaines situations et certains détails pourraient avoir d'indécision.

Refus d'autorisation.

Deuxième rapport : 1er septembre 1851.

Sur la demande de Bouffé, directeur du Vaudeville, il y eut une nouvelle lecture sous prétexte de la disparition de certains passages.

Conclusion : La pièce est la même; même peinture des mœurs et de la vie des femmes entretenues.

Nouveau refus.

Troisième rapport : 1er octobre 1851.

Malgré de nouveaux retranchements de détails plus ou moins choquants les inconvénients restent les mêmes. La pièce est raccourcie, mais non refaite. Même drame, mêmes incidents, mêmes mœurs et caractères des personnages.

Refus.

On sait qu'il fallut l'intervention de M. de Morny pour que la pièce pût être représentée le 2 février 1852.

II

Les Lionnes pauvres, d'Émile Augier.

Premier rapport : 31 mars 1858.

... Cette pièce nous paraît présenter plusieurs graves questions. L'auteur aborde une donnée inexploitée jusqu'ici au théâtre. On a mis en scène les courtisanes de haut et de bas étage. La femme mariée entretenue à l'insu de son mari est une innovation qui nous semble de nature à attirer l'attention particulière de l'administration. Lorsqu'on a autorisé la *Dame aux Camélias* (ici les censeurs oublient qu'elle a été jouée contre leur avis, grâce à M. de Morny) la première des pièces du genre qu'elle a inauguré, il est à croire qu'on ne prévoyait pas de combien d'imitations regrettables elle serait suivie.

En donnant l'accès de la scène à la femme entretenue mariée, n'y aurait-il pas à craindre d'établir un précédent dont les suites seraient funestes?

On cherche en vain quel enseignement peut ressortir de cette pièce dont les moyens de développement attaqués de front sont d'une crudité insolite et d'une nature généralement choquante. Cette femme n'est même pas punie. Nous pensons qu'il y aurait inconvénient pour la dignité du mariage et la tranquillité du foyer domestique à mettre ainsi à nu devant le public une plaie qui si elle existe exceptionnellement dans le monde, avait été au moins jusqu'ici écartée du théâtre.

Refus.

Deuxième rapport : 17 avril 1858.

L'auteur a apporté quelques modifications à sa version première. Les unes ont pour résultat de faire disparaître certaines crudités de forme, les autres ont eu pour objet de faire entrevoir la possibilité d'un châtiment pour le vice personnifié dans le rôle de la femme mariée entretenue.

Toutefois ce châtiment n'a rien de certain pour le public qui ne pourrait croire à une expiation que si elle commençait sous nos yeux, ou si au moins elle résultait comme corollaire infaillible de la pièce. Il n'en est pas ainsi, tant s'en faut ici; le châtiment n'est pas vraisemblable. Loin d'être un exemple pour personne, c'est peut-être un mauvais exemple pour plusieurs... Cette femme perdue une fois libre se trouvera au comble de ses vœux...

Dans un passage ajouté au rôle de Bordognon, l'auteur cherche à poser cette thèse que le théâtre, au lieu d'encourager le vice en lui gardant le secret, doit au contraire le démasquer au grand jour pour le flétrir et dévoiler courageusement certaines plaies sociales en y portant le fer rouge pour prévenir la gangrène. Nous pensons qu'il existe certaines plaies sociales dont l'exhibition à la scène ne peut qu'être dangereuse. Les inconvénients d'un spectacle aussi choquant ne sont pas compensés par les avantages problématiques d'un enseignement douteux.

Nous craignons que cette pièce et celles du même genre auxquelles elle ouvrirait la porte n'aient pour effet, d'un côté, d'excuser les filles entretenues par la peinture d'une perversité plus grande, et, en second lieu, de prêter de nouvelles armes aux destructeurs de l'ordre social.

Refus.

La pièce fut représentée grâce à l'influence du prince Napoléon.

CONTRATS DE COMÉDIENS, CHANTEURS ET DANSEURS FRANÇAIS A BRUXELLES AU XIXe SIÈCLE[1]

Ces contrats sont conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles, Hôtel de Ville, Grand-Place. Ils ont été conclus pour les théâtres royaux, c'est-à-dire le Théâtre de la Monnaie (scène lyrique) et le Théâtre du Parc (comédie). L'expression « Grand Théâtre », employée parfois, se réfère à la Monnaie. La plupart des contrats ont été dressés par la direction des théâtres royaux mais un grand nombre l'ont été à l'intervention de l'Agence théâtrale J.-B. Ténar et Ricart, 10, rue Chabannais, à Paris, quelques-uns même par d'autres agences. Dans ce cas, nous l'indiquons par la mention Ténar *ou le nom de l'agence. Presque tous les documents sont établis sur des formulaires imprimés, remplis à la main. Quelques rares contrats sont entièrement manuscrits : C'est le cas de celui de Rachel. D'autres figurent en double exemplaire. Tous ces documents ne couvrent que deux courtes périodes :* 1837 *à* 1841 *et* 1885 *à* 1887. *Ils présentent parfois de bien curieuses clauses qui jettent un jour symptomatique sur la condition des comédiens, chanteurs et danseurs du XIXe siècle.*

Enfin, on trouve dans le même fonds des copies de contrats du Théâtre Royal de la Monnaie pour la saison 1904-1905.

Lorsque nous n'indiquons pas dans le relevé ci-dessous la ville d'où venait l'artiste engagé, c'est que, selon toute apparence, il résidait à Bruxelles au moment de la signature du contrat.

G. I.

1837-1838

— Dame Joséphine Nique, premiers rôles mimes dits *à baguettes* dans les ballets. Appointements : 1.800 frs.
— Mlle Pérotine Chantre, troisième danseuse : 1.000 frs.
— M. et Mme Atrux, venant de Rouen. Lui, troisièmes rôles raisonneur dans la comédie; elle, forte seconde danseuse, première au besoin : 8.600 frs à eux deux.
— Mme Page, première danseuse demi-caractère : 3.400 frs.
— Mlle Romain (Angélique), Paris, première danseuse gracieuse et noble : 15.000 frs.
— Carette, premier danseur comique : 4.500 frs.
— Stroyaver, troisième danseur : 1.200 frs.
— François Hamel, deuxième et troisième danseur : 2.100 frs.
— Jean-Baptiste Page, premier danseur demi-caractère : 3.400 frs.
— Puillemin, premier danseur sérieux : 6.000 frs.
— Léon, maître de ballet, Lyon : 4.800 frs.
— Pauwels, danseur figurant : 500 frs.
— Feltman, id. : 1.200 frs.
— Koekelbergh, id. : 1.200 frs.
— P.-J. Terrain, id. : 720 frs.
— Louis Delcour, id. : 650 frs.
— Steps, id. : 400 frs.
— Albert Decoen, danseur figurant : 400 frs.
— Glorieux, id. : 700 frs.

(1) Nous devons à M. Maurice Deflandre de connaître l'existence de ce fonds conservé aux Archives de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.
M. Deflandre nous a communiqué le texte du contrat de *Rachel* que nous reproduisons page .
M. Georges Isée a bien voulu se charger du dépouillement des dossiers.

— Charles Hoorman, id. : 600 frs.
— Jean Hamel, id. : 950 frs.
— Isidore Wregeneckd, id. : 550 frs.
— Emile Rouquet, id. : 1.200 frs.
— Decoster, id. : 600 frs.
— Michel, id. : 1.000 frs.
— Fosset, id. : 900 frs.
— Lazare, id. : 750 frs.
— Joseph Hamel, id. : 700 frs.
— Mlle Lemonnier, danseuse figurante : 900 frs.
— Mlle Suzanne Soisson, venant d'Amsterdam, id. : 700 frs.
— Mlle Thérèse Michalet, danseuse figurante : 950 frs.
— Mlle Florentine Pincepré, id. : 1.000 frs.
— Mlle Mimie Devos, id. : 900 frs.
— Mlle Elisa Pacot, s'engage comme élève du Conservatoire de danse, aux appointements de 240 frs par an.
— Mlle Corinne Perremond, danseuse figurante : 500 frs.
— Mme Clara Durnissel, venant de Bordeaux, id. : 1.000 frs.
— Mme Agnès Sornet, venant de Bordeaux, id. : 900 frs.
— Mlle Clotilde Charmillon, id. : 900 frs.
— Mlle Gabrielle Hamel, danseuse figurante et coryphée : 1.200 frs.
— Mlle Héloïse Belni, danseuse figurante : 900 frs.
— Mlle Thérèse Beghin, id. : 900 frs.
— Mme Carelb, id. : 900 frs.
— Mme Virginie Dupuis, id. : 600 frs.
— Mlle Annette Stroyhavel, id. : 760 frs.
— Mlle Catherine Stroyhavel, id. : 720 frs.
— (Ténar) Alfred Ragonet, Paris, premier ténor de grand opéra : 18.000 frs.
— Dame Génot, Rouen, première Dugazon : 9.000 frs.
— Mme Marie Roussalois, Gouttiers, Desbrosses : 3.000 frs.
— Dame Elisa Schnetz, Lille, Forta et mère Dugazon : 5.400 frs.
— Antoine-Jean Marcellin, emplois de Juillet, Laruette : 6.000 frs.
— Pierre Margaillon, Paris, première et seconde basse chantante : 700 frs par mois.
— M. et Mme Goyen, Perpignan; lui, deuxième ténor; elle, deuxième Dugazon : 10.000 frs ensemble.
— Mme Bosselet, divers rôles : 800 frs.
— Dame Caussin, Versailles, duègne pour le Théâtre du Parc : 3.000 frs.
— Mlle Henriette Bouchez, seconde amoureuse pour le Théâtre du Parc : 2.000 frs.
— Mlle Fressa, Versailles, forte jeune première, Parc : 4.000 frs.
— Mme Baptiste, grands premiers rôles : 6.000 frs.
— Folleville, divers rôles : 1.500 frs.
— Pierre-Eugène Chamarande, utilités : 2.200 frs.
— Bouchez, divers rôles : 2.000 frs.
— Bossetet, divers rôles : 2.400 frs.
— Charles-Alphonse Chapuix, deuxième et troisième comiques : 3.000 frs.
— Jean-Jacques-Auguste Fay (ou Gay) dit Baron, emplois de financiers, grimes : 4.000 frs.
— Rousset, emplois de financiers, grimes : 4.500 frs.
— Isidore Ricard, premier comique : 4.200 frs.
— Joseph-François Baptiste fils, pères nobles : 4.800 frs.
— G.-J. Tournier, Paris, troisièmes et deuxièmes amoureux : 2.000 frs.

(Bureau de commission théâtrale de Duverger père, rue Rameau, 6, Paris.)

— Robert, jeune premier rôle, jeune premier, venant de Bordeaux : 4.500 frs.
— Charles-Marie Chilly, Paris, jeune premier amoureux : 4.800 frs.
— Saint-Léon, premier danseur demi-caractère : 3.000 frs.
— (Ténar) Mlle Julia de Varennes, première danseuse demi-caractère, noble au besoin : 550 frs par mois. L'engagement a été renouvelé en 1839-1840 aux appointements de 8.000 frs l'an, plus des feux et jetons du jour.
— Alfred Harmand, Paris, jeune premier : 4.200 frs.
— Baptiste fils, pères nobles, basse-taille : 4.800 frs.
— Hyppolite Michel, Bordeaux, jeune premier amoureux : 2.400 frs.
— Mlle Buttet, première chanteuse : 16.000 frs.
— Mlle Elisa Paqot (orthographiée Pacot l'année précédente alors qu'elle avait été engagée comme élève), danseuse figurante : 300 frs.
— Mme Michatel, figurante danseuse : 800 frs.
— Léon, Maître de ballet, metteur en scène, doit surveiller l'école du Conservatoire de danse : 4.800 frs.
— (Ténar) James, Paris, premier danseur demi-caractère et noble, dansera tous les rôles mimes : 666 frs par mois.
— (Ténar) Dassonville, Paris, feriol, laruette, trial, riquier dans tous les opéras, vaudevilles et rôles annexes : 300 frs par mois.
— Isidore Wagener, figurant danseur.
— (Ténar) Audran, Paris, premier ténor léger, forts seconds ténors : 800 frs par mois.
— Charles Pienler, second maître de ballet et régisseur. Il veillera à ce que « les représentations se fassent avec exactitude, décence et tranquillité » : 1.500 frs l'an.
— Mlle Louise Swaap, élève, danseuse figurante : 120 frs l'an.
— Dame Michatel, danseuse figurante : 900 frs. Ce contrat a été résilié.
— François Snel, chef d'orchestre du Grand Théâtre (Monnaie) : 4.000 frs par an.
— Mlle Mimie Devos, figurante danseuse : 800 frs l'an.
— L'Hévie, pour huit représentations au Parc : 400 frs par représentation.

On trouve ensuite toute une liasse de contrats de danseuses figurantes, pour la plupart réengagées de la saison précédente mais il y a de nombreuses « variantes » dans l'orthographe des noms :

— Mlle Peroline, troisième danseuse coryphée : 132 O.
— Mlle Gabrielle Hamel, figurante danseuse du premier quadrille, dansant des coryphées et des pas seuls si le cas le requiert : 1.200 frs.
— Mlle Mimi Devos, figurante danseuse : 800 frs.
— Mlle Antonine Montassu, Lyon, danseuse coryphée : 1.200 frs.
— Mme Dupuis, danseuse figurante : 600 frs.
— Mlle Soisson, danseuse figurante : 480 frs.
— Mlle Athalie Cugnot, id. : 700 frs.
— Mlle Stroyaver aînée, id. : 720 frs.
— Mlle Thérèse Beghain, danseuse figurante, s'engage à tenir la place aux troisième et deuxième quadrilles : 850 frs.
— Mlle Héloïse Belny, danseuse figurante : 900 frs.
— Mlle Florentine Pimpré, figurante danseuse : 1.000 frs.
— Mlle Clara Durnissel, figurante danseuse au premier quadrille, danseuse des coryphées, des pas de deux : 1.000 frs.

Suivent quelques contrats de danseurs :

— Cronelis Wagener, danseur figurant : 500 frs.
— Etienne Terrain, id. : 800 frs.
— Joseph Hamel, id. : 700 frs.
— Koekelberg, rôles mimes en tous genres, danseur : 1.200 frs.
— Josset, danseur figurant : 900 frs.
— Alexandre Streps, id. : 500 frs.
— Albert Decoen, id. : 500 frs.
— Glorieux, id. : 700 frs.
— Polidor Philip, Bordeaux, figurant danseur au premier quadrille, dansera les coryphées, etc. : 900 frs.
— Rouquet, second danseur comique, danseur des coryphées, des pas grotesques, comiques : 1.200 frs.

Nous trouvons ensuite une liasse assez volumineuse d'engagements annulés. En voici la nomenclature :

— Hermand André, Liège : 500 frs. Seconde basse taille et noble et comique (pour cause de maladie).
— (contrat Ténar) Mme Weiss, Paris, mère noble : 200 frs par mois. Annulé de commun accord.
— (Ténar) Mme Place, Paris, première Dugazon : 66 frs par mois. Annulé de commun accord.
— (Ténar) Joly, seconde basse, première au besoin, venant de Paris : 412 frs 50 par mois. De commun accord.
— (Ténar) Mlle Julia Herné, Paris, première Dugazon : 8.000 frs.
— Auguste Kesseler, second hautbois : 800 frs par an.
— (Ténar) Mlle Callet, jouer et danser dans le corps de ballet : 900 frs par an (Paris).
— (Ténar) Danguin, du Théâtre de l'Ambigu, Paris, rôles de financiers, paysans, etc. : 375 frs par mois.
— Henri Brems, choriste : 900 frs.
— J. Cornelis, seconds ténors : 1.800 frs.
— Mlle Joséphine, Danse, Paris, artiste de la danse : 500 frs par mois pour danser tous ballets d'action, pantomimes et divertissements comme première danseuse et forte seconde danseuse gracieuse.
— Charles Dumas, Bordeaux, premier ténor : 20.000 frs dont 15.000 de fixe.
— Cossard, Rouen, troisième et second ténor, comédie : 2.000 frs.
— Paul Couturier, seconde haute contre : 600 frs par mois.
— Dame Allan, Dugazon : 500 frs par mois.
— Welch fils, Rouen, jeune premier : 5.500 frs.
— (Ténar) Hullin fils, Paris, maître de ballet : 300 frs par mois. Annulé de commun accord.
— Piattier, Anvers, jeune premier : 4.200 frs.
— Guillemin, maître de ballet : 3.600 frs. De commun accord.
— Mlle Pujol, Paris, seconde danseuse : 300 frs par mois; résiliée en vertu de l'article 18 du contrat, c'est-à-dire parce qu'elle ne fut pas agréée par le public.
— Paul Merlhion, jeune premier : 5.400 frs. De commun accord.
— Hypolite Michel, troisième amoureux : 2.400 frs. Précédemment aux théâtres de Nancy et de Bordeaux. A quitté la scène à Bruxelles lors de ses débuts.
— Lefebvre, Toulouse, Laruette : 500 frs. Résilié le 8 juin.
— Maximilien Martin, Marseille, premier danseur demi-caractère : 3.000 frs. Ne s'est pas rendu à Bruxelles.

— Mme Virginie MARTIN, Versailles, fort jeune première : 5.400 frs; a demandé à résilier son contrat en raison de la « malveillance » du public, ce qui lui a été accordé.
— Mme Aimée STEVENS, duègne : 4.200 frs. De commun accord.
— Mlle CLOTILDE, Lyon, danseuse figurante, a « refusé de rejoindre » mais a rendu l'avance qui lui avait été consentie suivant l'usage.
— GRIFFE, figurant danseur, de Lyon également : 900 frs. A refusé de rejoindre.
— Mme DEPONS, dite Saint-Ange, Liège, forte première chanteuse : 12.000 frs. De commun accord.
— Mlle Adèle BAZIRE, Paris, forte seconde danseuse, première au besoin : 5.000 frs. Contrat résilié de commun accord. (A ce contrat est jointe une longue lettre manuscrite de la danseuse qui s'avère excellente épistolière).

Engagements des premiers sujets du Ballet (Monnaie) - 1838-1839

— (Ténar) ALBERT, Paris, maître de ballet, « conduire et danser » : 400 frs par mois.
— JAMES, premier danseur demi-caractère et noble : 666,66 frs par mois.
— LEROUGE, danseur au Théâtre de Lyon, troisième et second danseur : 2.000 frs par an.
— Hyppolite PHILIPPE, Bordeaux, premier danseur : 3.600 frs.
— Mlle VARIN, Milan, première danseuse noble et gracieuse : 4.800 frs fixe et 7.200 en feux, soit 12.000 au total.
— Mlle Hélène MONTASSU, Lille, première danseuse demi-caractère : 5.648 frs.
— (Ténar) Anastasie GAUTIER, Paris, deuxième danseuse, première au besoin : 350 frs par mois.
— Mme Joséphine NIQUE, premiers rôles mimes dits « à baguettes » : 1.800 frs.

Engagements d'Opéra (*Monnaie*) - 1838-1839

— (Ténar) ALERME, Liège, troisième ténor : 4.200 frs.
— POPPÉ, attaché au Grand Opéra de Paris, basse taille : 6.160 frs.
— AUDRAN, premier ténor léger et forts seconds ténors : 800 frs mois.
— Mme THÉNAUD, *duègne* : 350 frs par mois.
— DASSONVILLE, trial féréol : 300 frs par mois.
— Pierre PHILIPON, dit Paul, jouant les Philippe, Gevaudan et rôles annexes dans l'opéra et l'opéra-comique et les rôles marqués dans le vaudeville : 7.000 frs par an.
— ALBERT (Dommange), premier ténor, venant de La Haye : 9.000 frs fixe et 9.000 de jetons assurés, soit 18.000 frs par an.

Engagements de comédie (*Parc*) - 1838-1839

— Mme PERRIN dite Thénard, jeune et première amoureuse : 9.000 frs.
— Mme DAUDET, duègne, mères nobles : 3.300 frs; renouvelé à 3.600 frs.
— (Ténar) BATTARD P., deuxième et troisième comique, amoureux : 166,66 frs par mois.
— Jules VICTOR, trial : 4.800 frs.
— COSSARD, du Théâtre de Lyon, jouera les financiers, manteaux, grimes et paysans : 4.200 frs.
— Mme COSSARD, du Théâtre de Lyon, seconde amoureuse : 2.000 frs.

— Mme Lemoigne, fort jeune première : 4.500 frs.
— Charles-Alphonse Chapuis (dit Alphonse), second et troisième comiques : 3.000 frs.
— Jean-Jacques-Auguste Gay (ou Fay?), dit Baron, jouera les financiers, grimes, paysans, manteaux et pères : 4.000 frs.
— Robert, du Théâtre de Rouen, jeunes premiers amoureux : 4.800 frs.

Engagements divers (*de* 1838 *et* 1839)

— Herman André, Liège, seconde basse-taille : 500 frs. 1839.
— Le Catte, dit Folleville : 1.500 frs. 1839.
— Mme Vancaneghem, 1838.
— Mlle Bultél, forte seconde chanteuse, était engagée à La Haye : 16.000 frs. 1838.
— Mlle Jenny Darville, Paris (à l'intervention de F.-J. Collignon, correspondant des théâtres de France et de l'étranger, rue de Cléry, 9, Paris), danseuse, première coryphée, à 100 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Emile Couturier, Paris, danseur : 55 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Hyppolite Reynaud, figurant danseur, second comique : 800 frs par mois. 1838. Venant de Paris.
— (Ténar) Moulin jeune : 900 frs. 1839. Venant de Paris. Danseur.
— (Ténar) Deruyter, figurant danseur : 900 frs. 1839. Paris.
— (Ténar) Mlle Santon, Paris, troisième danseuse, coryphée, pour danser à la tête du Corps de ballet, au besoin seconde danseuse : 125 frs, 1839.
— (Ténar) Mlle Baloer, Paris, danseuse : 75 frs. 1838.
— (Ténar) Mlle Caroline Durand, Paris, danseuse : 75 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Guyot, sans doute de Paris, danseuse : 850 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Maria Gaspard, Paris, danseuse : 850 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Pauline, figurante danseuse, Paris : 75,66 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Mlle Joséphine Kerkoven, Le Havre, figurante du corps de ballet : 600 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Adèle Gaspard (actuellement au Cirque dramatique, Paris), figurante du corps de ballet : 500 frs. 1839.
— (Ténar) Fandier, de Rouen, jeune premier : 5.000 frs. 1839.
— (Ténar) Luguet, Nantes, jeune premier : 325 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Mme Verteuil, duègne : 325 frs par mois. 1839.
— (Agence dramatique de Mme Vve Moline, rue des Comédiens, 25, Bruxelles) Francis Plunkett, dit Fleury, Louvain, troisièmes amoureux : 100 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Michaux, Marseille, financiers, grimes, manteaux : 4.000 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Weiss (de la Comédie française, à Paris), jeune première ingénuité (emplois d'Anaïs, Plessis, Mars et quelques jeunes premières de vaudeville) : 500 frs par mois. 1840.
— Mme Fay, épouse Genot : 9.000 frs dont 6.000 de fixe. 1837.
— (Ténar) Mme Fanny Lemaire, première amoureuse, Paris : 500 frs par mois. 1840.
— (Ténar) M. J. Jansenne, du Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, ténor léger : 20.000 frs.
— (Ténar) M. Cifollety, Rouen, troisième ténor : 350 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Mme Rosalie Prague, Paris, mère noble : 2.400 frs l'an. 1839.
— (Ténar) M. Chauvaux, Paris, fort trial : 350 frs. 1839.
— (Ténar) Mme Verteuil, Le Havre, duègne : 325 frs. 1838.

— (Ténar) Mlle Hermine Eslerr (il faut évidemment lire Elssler), Paris, rue Laffitte, 35, première danseuse noble et gracieuse : 10.000 frs, moitié en fixe, moitié en feux ou jetons. 1840.
— (Ténar) Mlle Mélanie Shand-Duval, Paris, première danseuse demi-caractère : 7.000 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Vincetot, Rouen, seconde dessus dans les chœurs coryphée au besoin : 90 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Neuvy Payen, taille dans tous les chœurs, vient de Nantes : 70 frs par mois. 1840.
— (Ténar) Tournillon, Strasbourg, ténor dans les chœurs : 850 frs. 1840.
— (Ténar) M. et Mme Jacqmart, Lille, basses dans les chœurs : 150 frs. 1838.
— (Ténar) Michel Haas, taille, coryphée dans les chœurs, venant de Rouen : 1.000 frs. 1838. Renouvelé jusqu'en 1840.
— (Ténar) M. et Mme Feittinger, Lille, choristes : 180 frs. 1838.
— (Ténar) M. Marguerite, choriste basse-taille : 100 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Désirée Coignot, Rouen, premier dessus et coryphée : 83,33 frs par mois. 1838.
— (Ténar) Mlle Mimi, Lille, premier dessus chœurs : 1.000 frs. 1838. (L'artiste signe : Mimi Wullens).
— (Ténar) Mme Aline Ringotte, Rouen, coryphée choriste : 90 frs. 1838.
— (Ténar) Mlle Désirée Reinhar, premier dessus dans les chœurs, venant de Rouen : 100 frs. 1838.
— (Ténar) M. Graffetot, Paris, second et troisième comique, premier au besoin : 200 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Adèle Gaspard, figurante du corps de ballet, venant du Cirque Olympique, de Paris : 500 frs. 1839.
— (Ténar) Mlle Maria Gaspard, Paris, danseuse : 840 frs par an. 1839.
— (Ténar) Mlle Joséphine Kerkoven, Le Havre, figurante du corps de ballet : 600 frs par an. 1839.
— (Ténar) Emile Couturier, Paris, danseur : 55 frs par mois. 1839.
— (Ténar) Mlle Guyot, Toulouse, danseuse : 850 frs par an. 1839.
— (Ténar) Demuyter, Rouen, figurant danseur : 75 frs. 1839.
— (Ténar) Varin, Paris, seconde et première basse : 400 frs. 1839.
— Charles-Emmanuel Le Peintre aîné, artiste dramatique, 6 représentations au Parc à la moitié de la recette, 1839.
— M. Achard, du Palais Royal, Paris, 15 représentations au Parc, à moitié de la recette, après prélèvement de 400 frs pour les frais de représentation.
— Mme V. Brochard, souffleuse : 75 frs par mois.

Engagements 1839-1840

Comédie :

— Mlle Henriette Bouchez, troisième, seconde et première amoureuse : 2.000 frs par an.
— Delmary, troisième amoureux : 200 frs par mois.
— Mlle Julie Lebrun, première soubrette, engagée pour les années 1837-1838 et 1839 à raison de 4.200 frs la première année et de 4.800 frs les deux autres années.
— Mme Fanny Lemaire, venant de Paris, première amoureuse, Déjazet, Jenny : 6.000 frs par an.
— Mlle Jenny Weiss, Paris : 4.000 frs.
— Mme Baptiste, épouse Baptiste fils, premiers rôles : 6.000 frs.
— Edouard Dupré, Paris, premier comique : 4.200 frs.
— Francis Plunkett, Louvain, troisième amoureux : 200 frs.

— Adolphe Bouchet, du Théâtre Français, Paris, premier rôle; est arrivé en avril 1837, engagé à 8.000 frs plus une demi-représentation à bénéfice, frais déduits selon l'usage; ce contrat a été renouvelé à 9.000 frs.

Engagements 1839-1840 (*Opéra*)

— Jansenne, Paris, ténor léger : 20.000 frs.
— Mme Casimir, première chanteuse : 12.000 frs.
— (Bureau de Commission théâtrale dirigé par M. Duverger père, rue Rameau, 6, Paris) Mlle Elisa Letur, Versailles, rue Neuve, 3 : seconde et troisième Dugazon, au besoin toute jeune amoureuse de vaudeville et rôles travestis; 1837-1838-1839 : 200 frs par mois.
— Mme Génot, première Dugazon : 750 frs par mois.
— Mme Genevoise, troisième basse taille : 2.000 frs par an.
— M. Cheuvaux, Paris, fort trial : 350 frs par mois.
— M. Farin, seconde première basse : 400 frs par mois.
— Baptiste fils, pères nobles, basse taille; seconds premiers rôles dans l'opéra : 4.800 frs l'an.
— Jean-Baptiste Renault, première basse taille chantant : 9.800 frs et une demi-représentation au Grand Théâtre.
— M. Cyfollely, Rouen, troisième ténor : 350 frs par mois.
— Adolphe Goyeo, seconds ténors et forts ténors; et au besoin quelques rôles d'amoureux dans certains vaudevilles. 3.600 frs de fixe et 5.400 en feux. Contrat renouvelé pour l'année théâtrale 1839-1840.
— M. Albert (Dommange), premier ténor de grand opéra : 25.000 frs.

Engagements des premiers sujets du Ballet : 1839-1840

— Mme Joséphine Nique, premiers rôles mimes, dits « à baguettes » dans tous les ballets : 1.800 frs par an.
— Mlle Mélanie Shand-Duval, Paris, première danseuse demi-caractère : 7.000 frs l'an.
— Mlle Julia de Varenne, première danseuse demi-caractère ou noble au besoin : 8.000 frs l'an.
— Mlle Hermine Elssler, venant de Londres, première danseuse noble ou gracieuse : 10.000 frs l'an.
— François Hamel, troisième danseur et coryphée, tous les rôles mimes, grimes et accessoires. S'engage à tenir l'emploi de professeur à l'Ecole du Conservatoire de danse et à danser à la tête du ballet avec un ou plusieurs coryphées. Ce contrat est en réalité de 1838, mais il a été renouvelé en 1839. Frs : 2.100.
— Arthur Léon, premier danseur demi-caractère : 4.500 frs.
— Dans la même liasse se trouve classé un contrat de 1837 concernant Mlle Constance Jawureck, première chanteuse et falcon, précédemment attachée à l'Académie royale de Musique à Paris. Elle touche 18.000 frs par an et se voit réservé « le rôle du page dans *le Comte Ory*, créé par elle à l'Opéra de Paris ». L'artiste a ajouté de sa main : « Je tiens également au rôle d'Elvire dans *la Muette*, l'ayant joué avec avantage à Paris ». L'engagement de Mlle Jawureck fut renouvelé.

Engagements 1840-1841

— (Ténar) Delafosse, Rouen, premiers rôles : 500 frs par mois.
— Janottiet, Rouen, jeune premier : 5.000 frs par an.
— Laquet, Nantes, jeune premier : 325 frs par mois; renouvelé à 375 frs.

— Delmary, troisième amoureux : 2.700 frs par an.
— (Agence dramatique Vve Moline, rue des Comédiens, 6, Bruxelles) M. Constant, Versailles, troisième, quatrième et au besoin premier et deuxième amoureux : 100 frs par mois.
— (Ténar) M. Henry, Nantes, premier comique : 350 frs par mois.
— Michaux, Marseille, financiers, grimes, manteaux : 4.800 frs.
— Bouchez, divers rôles : 3.000 frs.
— Bosselet, divers rôles : 2.400 frs.
— Graffetat, Paris, second et troisième comique : 200 frs par mois.
— Mme Baptiste, premiers rôles : 6.000 frs.
— (Ténar) Mme Baudoin, Paris, jeunes premières fortes; et
— (Ténar) M. Baudoin, premier violon à l'orchestre du Grand Théâtre: 6.500 frs ensemble.
— (Agence dramatique Isidore Ricard) Mlle Amédée Duval, Paris, seconde et troisième amoureuse : 175 frs par mois.
— (Isidore Ricard, rue Montesquieu, 4, Paris) Mlle Davesne, Amiens, troisième et seconde amoureuse : 130 frs par mois.
— Mlle Lebrun, première soubrette : 4.200 frs.
— Mme Desroches, seconde duègne : 1.800 frs.
— (Ténar) Mme Albert, Perpignan, engagée en représentations, à raison de la moitié de la recette, moins les frais s'élevant à 300 frs au Parc et à 400 à la Monnaie.
— (Ricard, rue Montesquieu) Christiani, souffleur, venant de Strasbourg; Parc et au besoin Monnaie : 75 frs par mois.
— Mlle Rachel Félix, pensionnaire de la Comédie Française (1).
— (Ricard) M. et Mme Volnys, du Théâtre du Gymnase, Paris. Les artistes étaient domiciliés, rue Montholon, 19, Paris. Année 1840. Rétribution : la moitié de la recette, moins les frais.
— Etienne Arnal, du Théâtre du Vaudeville, Paris, rue Grange-Batelière, 2, joue dans deux pièces par soirée et touche 400 frs par représentation.
— (Ténar) M. et Mme Taigny, Théâtre du Vaudeville, Paris, rue du Faubourg-Poissonnière, 20 : la moitié de la recette moins les frais.
— (Ténar) Winphen, Lille, premier ténor : 1.500 frs par mois (1839).
— Jansenne, ténor léger : 20.000 par an.
— (Ténar) Legagneur, Nantes, second ténor et premiers amoureux de comédie : 350 frs par mois.
— (Ténar) Achille Lecourt, Paris, jeune Philippe chantant : 350 frs.
— Paul Hébart, Philippe, Gévaudan : 5.000 frs par an.
— Jean-Baptiste Canople : en 1837, 8.000 frs; en 1839, 9.400 frs de fixe et 5.600 frs en jetons, comme baryton de grand opéra.
— (Ténar) Bouchez, Bordeaux, première basse en tous genres : 15.000 frs.
— Baptiste, pères nobles, 1839 : 4.800 frs.
— (Ténar) M. Defranque, Strasbourg, troisième basse : 150 frs.
— (Ténar) Jules Victor, trial : 4.200 frs.
— (Ténar) Léon, du Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, trial : 375 frs par mois.
— (Ténar) M. Gennevoise, seconde première basse, 1839 : 4.800 frs.
— (I. Ricard, rue Chabannais, 10, Paris) Mlle Cundell, première chanteuse à roulades, 1840 : 18.000 frs.
— (Ténar) Mlle Klotz, forte chanteuse, falcon, 1839 : 1.250 frs.
— (Ténar) Mme Saint-Charles, première Dugazon : 300 frs.
— Elisa Schnetz, mère Dugazon : 3.400 frs par an.
— Mlle Verteuil, Le Havre, duègne : 925 frs par mois.

(à suivre)

ROBERT DE SMET

Le 21 mai 1955 est mort à Bruxelles l'un des hommes ayant le mieux servi en Belgique l'histoire du théâtre et, plus généralement encore, ayant servi en toutes circonstances, tant à Bruxelles qu'à Paris, la cause de l'art dramatique : Robert de Smet, qui signa la plupart de ses ouvrages du pseudonyme Romain Sanvic.

Il était né à Gand le 23 mars 1883 et avait de qui tenir pour s'engager dans le service du théâtre. En effet, son père, Joseph de Smet (5 septembre 1856 - 4 avril 1941), avocat gantois, ami de Maeterlinck, avait voué l'essentiel de ses loisirs et de ses études au théâtre élisabethain. Sans souci de gloriole ou de profit, ne cherchant pas même à être joué, Joseph de Smet traduisit cinquante et une pièces de ce répertoire, attachant une attention particulière à Marlowe, à Thomas Middleton, à Massinger et à Beaumont et Fletcher. Tous ses travaux sont demeurés inédits, à l'exception de sa traduction de l'importante *Tragédie espagnole* de Thomas Kyd qu'il publia en 1925 (édit. de « la Renaissance d'Occident » à Bruxelles) et qu'il fit précéder d'une étude demeurée document essentiel sur Kyd, consacrée à l'auteur, à son œuvre et à son milieu. Cette traduction avait accroché l'intérêt de Jacques Copeau. Hors du théâtre, Joseph de Smet publia des études d'histoire de l'art sur Hubert Van Eyck et sur Van den Weyden; puis des essais sur Joseph Conrad et sur Lafcadio Hearn (1 vol. au « Mercure », 1911) de qui il traduisit *Kottô* (« Mercure », 1912).

Robert de Smet avait donc grandi dans une atmosphère propre à mûrir et à orienter ses goûts. Avocat, d'abord stagiaire d'un maître du barreau belge, Albert Mechelynck, il allait vouer une large part de son temps au théâtre. La guerre de 1914-18 l'ayant exilé en Angleterre, il devint aussi familier de la langue et du théâtre anglais que du répertoire français. L'une de ses pièces, *les Blessés* (1 acte), fut d'ailleurs jouée d'abord en anglais, à Birmingham, en 1917. Venu ensuite auprès du Gouvernement belge alors replié au Havre (et c'est d'un village de cette région qu'il prit son pseudonyme), il fut attaché au Ministère de l'Instruction publique et, après l'armistice, conserva durant près de deux ans ses fonctions au Ministère. Après quoi, en 1920, il devint magistrat et acheva sa carrière comme procureur du Roi à Gand. Après l'exode de 1940, il demanda sa retraite, quitta Gand pour Bruxelles, et put se consacrer tout entier à ses occupations littéraires et théâtrales.

Durant ses années gantoises, il avait servi avec ferveur les lettres et le théâtre français éditant à l'occasion des représentations de la Comédie Française (qui alla régulièrement jouer en cette ville dans les années qui suivirent 1918) des programmes substantiels et érudits dont la collection de plusieurs saisons constitue un commentaire aussi attrayant que savant du grand répertoire. Il fut, auprès de son père, parmi les animateurs du « Cercle Artistique » de Gand, et fit des cours à l'Ecole des Hautes Etudes qui joua le rôle d'une sorte

d'université française libre quand l'enseignement de l'Université de Gand fut donné uniquement en langue flamande. Il assuma de longues années la critique dramatique au journal quotidien *la Flandre libérale* paraissant à Gand.

Comme auteur dramatique, Robert de Smet a fait représenter (outre *les Blessés*, précédemment cité) : *Cécile Daubry*, 3 actes joués à Lille en 1908; *la Proie*, 3 actes (Bruxelles, 1914); *Cendrillon* (Gand, 1921); *le Chariot de Thespis* (Gand, 1922); *l'Isolée* (Paris, 1926); *le Nom que j'ai pris*, sorte de pièce autobiographique en 6 tableaux sur le dédoublement de sa personnalité (Paris, Studio des Champs-Elysées, 1930); *Celle qui n'est plus*, 1 acte, et *Bonté*, 3 actes (Bruxelles, 1940).

A partir de cette époque, il se voua à un travail de traducteur et d'adaptateur qui profita largement de ses qualités créatrices. Toutes ces adaptations, qui étaient parfois des commandes, furent jouées à Bruxelles : *Hamlet* (1940), *la Dévotion à la Croix* (1943), *Œdipe-Roi* (1943), *Antigone* (1944), *la Tempête* (1946), *le Roi Lear* (1951), *la Rechute* (de Van Bruggh dans la version remaniée par Sheridan (1); 1951). Pour les spectacles de plein air du Château de Beersel, en Brabant, on reprit son *Hamlet*, et il fit une traduction nouvelle de *Roméo et Juliette* (1954). Au début de 1955, la télévision belge lui demanda une adaptation de *Mesure pour Mesure*.

Enfin il a été le premier traducteur français de Christopher Fry et il écrivit pour « le Rideau de Bruxelles » (Compagnie de Claude Etienne) la version de *Cette Dame n'est pas pour le bûcher*, créée en 1951. Sa traduction d'une autre pièce de Fry, *Un Phénix trop fréquent*, a été publiée par « la Revue théâtrale » de Paul Arnold (1953).

La parfaite connaissance qu'avait Robert de Smet du théâtre anglais, tant ancien que moderne, se manifesta dans des articles qu'il écrivit pour la « Revue de Paris ». Il fut un fidèle pèlerin des festivals de Stratford. Une longue amitié le lia avec le courageux directeur et original metteur en scène Sir Barry Jackson. Et son dernier ouvrage, dont il corrigea les épreuves peu de jours avant sa mort, est une remarquable synthèse sur *le Théâtre élisabethain* (voir compte rendu p. 362).

Les études de Robert de Smet sur le théâtre comprennent encore un important volume consacré au *Théâtre romantique*, long commentaire historique et critique accompagné d'un savoureux florilège (collect. « Le XIXe siècle » sous la direction de René Lalou, aux « Œuvres représentatives », 1929) et un ouvrage sur Labiche, demeuré inachevé, mais pour quoi il avait retrouvé nombre de pièces de Labiche ne figurant pas dans les éditions dites « complètes ».

Le répertoire de ses articles serait fort copieux et notamment dans les dix dernières années de sa vie il fournit une collaboration suivie aux journaux et revues de Bruxelles. Conférencier élégant et sympathique, qui savait concilier la rigueur de la substance et l'agrément spirituel de la forme, Robert de Smet parla beaucoup dans son pays et en Angleterre, et aussi en France où il avait notamment un circuit méditerranéen qu'il parcourut à maintes reprises. Il fit partie du Comité de Lecture du Théâtre National de Belgique et fut membre de la Commission belge de la Société des Auteurs.

(1) C'est la même pièce originale de John Van Bruggh qui fut montée, sous le titre *la Vertu en danger*, dans une adaptation de Lise et Georges Dumoulin, par Jacques Fabbri en 1953 et qui lui valut le Grand Prix du Concours des Jeunes Compagnies.

Spectateur professionnel toujours attentif, indulgent à tous les efforts sincères, impitoyable en certains jugements mais n'y donnant pourtant nulle place à la méchanceté, d'une courtoisie délicate et incapable de jalousie ou de rancune, vivant au cœur de sa bibliothèque de théâtre composée patiemment avec discernement et amour, grand voyageur aux curiosités jamais assouvies, il fut une authentique image de l'honnête homme en même temps que du savant désintéressé. Sa gentillesse dans les rapports confraternels était faite de serviabilité, de discrétion, de charme, et d'un humour tendre qui masquait pudiquement la souveraine autorité qu'il aurait pu manifester à propos de toutes choses de théâtre. J'ose dire que je n'ai jamais vu aimer le théâtre d'une manière plus totalement et plus sereinement désintéressée que par Robert de Smet, et que contrairement à l'affirmation mélancolique de Gaston Baty (à qui il était lié d'amitié) cette vie « toute donnée au théâtre » n'a pas été « l'histoire d'un grand amour déçu » : peut-être parce que Robert de Smet eut par surcroît l'insigne sagesse de s'estimer comblé...

Paul BLANCHART.

GUSTAVE FRÉJAVILLE

Gustave Fréjaville, né à Carjac (Lot) en 1877 est mort à Paris dans sa 78e année (1955). Avec lui disparaît l'un des premiers — et des derniers — grands chroniqueurs des spectacles de variétés.

Après s'être destiné à l'armée, qui le refusa à cause de ses yeux, puis à l'agriculture, ses parents étant cultivateurs, il se dirige vers Paris. Il devient alors fonctionnaire et retrouve Léon Lafaye et Roger Couderc, ses condisciples au lycée de Cahors. Il se lie bientôt avec Maurice Magre, Louis Codet et Jean Viollis qui lui ouvrent les portes du *Mercure de France* où il publie en 1899 *Près de toi,* un recueil de poèmes. Jean de Tinan dont il lit les chroniques parisiennes lui donne le goût des spectacles et voilà notre quercynois courant le monde de la foire et du music-hall. Il note tout ce qu'il voit, compare, découvrant la qualité illusoire, poétique dans tous les jeux de la force et de l'adresse qui le retiennent et l'émerveillent. Le *Théâtre des Poètes,* fondé par Maurice Magre joue et la *Société d'Edition de Toulouse* publie de lui *la Peur d'aimer,* un acte en vers (1903). Mais son attirance vers le music-hall se confirme et se confirme aussi l'idée qu'une critique constructive est nécessaire qui rehaussera chez les spectateurs le travail des artistes d'agilité, affublés communément de l'épithète de saltimbanque.

C'est à cette critique constructive que G. Fréjaville attache son nom entre les deux guerres. Dès 1923, reprenant d'innombrables notes et articles, il donne sous le titre *Music-Hall* une histoire condensée des variétés. Il met l'accent sur le café-concert et le tour de chant qui le passionneront toute sa vie. Vingt ans de fréquentation des salles parisiennes : cirques, music-halls, cabarets lui permettent de faire le point non seulement de leurs activités, mais de déterminer les rapports des acrobaties avec la danse, du sketch avec la comédie, de la chanson avec l'opérette, de la pantomime avec le théâtre. En 1928, il préface et annote *l'Homme blanc,* du mime Séverin. Appelé au *Journal des Débats,* il y tient le courrier des théâtres, et pressent les

problèmes futurs du cinéma. Quand *Paris-Midi* lui offre la chronique des spectacles il n'hésite pas et bientôt il transporte sa rubrique à *Comœdia*. Ses articles presque quotidiens sont tenus à jour avec un souci d'information et d'objectivité qui fait d'eux un fonds de renseignements inépuisables pour qui écrira l'histoire des spectacles du premier demi-siècle. Pointilleux analyste et n'oubliant personne, il y a certes parmi les artistes de passage qu'il aida à se faire apprécier beaucoup d'oubliés aujourd'hui. Mais ses études sur Grock, Little Tich, les Codonas, Raquel Meller, Damia, la Loïe Fuller, sont des témoignages de sa probité de critique et de ses connaissances (1). Travailleur infatigable, il laisse des thèmes à développer, des manuscrits nombreux et inédits. Il y disserte d'une plume alerte et vigoureuse de l'évolution des moyens émotionnels que le costume, le décor, la lumière, le rythme insèrent dans les spectacles de la piste et de la scène.

G. Fréjaville ne se laissa pas enfermer cependant dans la *Ronde des Attractions* comme il appela ses chroniques de *Comœdia*. En 1930 il publia *Les travestis de Shakespeare* et en 1931, *Les Méditations de Lamartine*, l'événement littéraire de l'année. Il révérait l'art poétique et le servit aussi bien que l'art acrobatique et ses spécialités auquel il consacrait la plupart de ses soirées. Il fut l'un de ceux qui fondèrent l'Association de la Presse Parisienne du Music-Hall et du Cirque. Il était membre du Comité Directeur de la Société d'Histoire du Théâtre. Et parmi les chroniqueurs d'aujourd'hui, à vouloir citer ceux qu'il encouragea, il faudrait les citer presque tous.

Tristan REMY.

(1) Ses critiques sont déposées au Fonds Rondel, Bibl. de l'Arsenal.

NOUS SOMMES DANS L'OBLIGATION DE REMETTRE A NOTRE PROCHAIN NUMÉRO LA PUBLICATION DES NOTICES CONSACRÉES A LOUIS ALLARD ET A HENRI LIEBRECHT.

NOUS PUBLIERONS ÉGALEMENT UNE ÉTUDE SUR "ARTHUR HONEGER ET LE THÉATRE".

VIE DE LA SOCIÉTÉ

NOS ÉMISSIONS

"PRESTIGES DU THEATRE"

I

SPLENDEURS DU THEATRE ESPAGNOL DES ORIGINES A FEDERICO GARCIA LORCA

(5 *Avril* - 16 *Août*)

La Comédienne : Maria Casarès et Germaine Montéro
Le Comédien : Maurice Jacquemont
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

Qui es-tu brûlante Espagne? — La tragi-comédie de Calixte et de Mélibée. — De Juan del Encina à Lope de Rueda. — Cervantes et les bagnes d'Alger. — Numance. — Lope de Vega ou le prodige de la Nature. — Tout l'univers sur quelques planches. — Tirso de Molina. — La Comedia Métaphysique de Mira de Mescua à Calderon. — La Dévotion à la Croix sous le ciel d'Anjou. — La Vie est un Songe de Calderon. — Calderon et les autos sacramentales. — L'Influence du Théâtre Espagnol sur le Théâtre Français; de Rotrou à Molière. — La décadence. — Les Romantiques. — Le Théâtre contemporain : de Jacinto Benavente à Ramon Maria del Valle Inclan. — Retour aux sources : Federico Garcia Lorca (2 entretiens).

Ont participé à ces émissions : Mmes Gisèle Casadesus, Danièle Condamin, Yvette Etiévan, Wanda Kérien, Raymone. MM. Roland Alexandre, Jacques Amiryan, Michel Bouquet, Jacques Dasque, Jabbour, Olivier Hussenot, Jean Négroni, Guy Tréjean.

En visite : M. Aubrun, Directeur de l'Institut d'Etudes Hispaniques. M. Bataillon, Professeur au Collège de France, M. Josef Palau.

Textes de Léon Chancerel *avec la collaboration* de Josef Palau.

II

SAISON D'ETE

(23 *Août* - 4 *Octobre*)

La Comédienne : Gisèle Casadesus
Le Comédien : Maurice Jacquemont
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

Pas de vacances pour le théâtre! — Les spectacles de la Foire St Laurent. — Théâtre et villes d'eaux. — Les chorégies d'Orange. — Jacques Copeau et le Théâtre hors des Théâtres.

Ont participé à ces émissions : Mlle Annie Legrand. MM. P.-. Deiber, Pierre Hatet, Jacques Mauclair.

En visite : Roger Gaillard.

Textes de Léon Chancerel *avec la collaboration* de Bertrand Jérôme.

III

LES PITOEFF

(11 *Octobre* - 20 *Décembre*)

Le Comédien : Pierre Bertin, Sacha Pitoeff
La Comédienne : Maria Casarès
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

Conditions et mystères d'une vocation théâtrale. — Les années d'apprentissage : 1908-1913. — La Suisse, terre d'asile : 1915-1922. — 74 pièces en six ans. — La Comédie des Champs-Elysées. — Pitoëff et les auteurs français contemporains. — Pitoëff et Shakespeare (2 entretiens). — Jeanne d'Arc.

Ont participé à ces émissions : Mmes Danièle Condamin, Yvette Etiévant, Silvia Monfort. MM. P.-E. Deiber, Sylvain Dhomme, Maurice Jacquemont, Jacques Mauclair, Daniel Sorano.

En visite : Michel Bouquet,, Jacques Hébertot, Jean Nepveu-Degas.

Textes de Léon Chancerel *avec la collaboration de* Jean Nepveu-Degas.

IV

HISTOIRE DE L'HOTEL DE BOURGOGNE

(*à partir du* 27 *décembre*)

Le Comédien : André Brunot,
doyen honoraire de la Comédie française.
La Comédienne : Maria Casarès

Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel
En visite : M. Georges Mongrédien

Les textes des émissions peuvent être consultés au secrétariat de notre Société, 98, boulevard Kellermann, Paris (13e).

RAYON DE LUMIÈRE SUR MICKIEWICZ

Maison de la Pensée Française
Octobre 1955

Le 26 novembre 1855, mourait, à Constantinople, le poète Adam Mickiewicz. A sa naissance, cinquante-sept ans plus tôt, en 1798, il avait ouvert les yeux sur un petit village de Lithuanie où ses parents et ses aïeux vivaient depuis plusieurs générations.

Entre ces deux dates, s'inscrit une vie dont le bonheur, et le malheur, et la souffrance s'étaient partagés les jours, et qui ne ressemblerait en cela à rien d'autre qu'à toutes les vies humaines, si le génie sublime dont était animé Adam Mickiewicz n'était venu lui permettre de porter dans la poésie les cris de son âme qui furent en même temps ceux de son peuple, de sa patrie. Son génie dépassa encore cet horizon. Il atteignit par la force de son âme, les sommets de la pensée universelle où Gœthe, Dante, Shakespeare, Byron, Hugo parlèrent, ainsi que lui, le langage compris de tous.

Il est des aspects de son œuvre, sans doute, que les ennemis du romantisme ne sauraient admettre sans se récrier. Mais les années, les hommes, passent, et ceux qui se récrient, passeront. Seules, demeurent les œuvres qui ont su, comme celles de Mickiewicz, trouver la parole qui sert la cause de tout un peuple et de tous les peuples.

Le Comité français Mickiewicz, sous la présidence de M. Georges Lecomte, de l'Académie française, a organisé, au mois d'octobre, entres autres manifestations — dont une séance solennelle à la Sorbonne, le 26 novembre — une exposition qui a rappelé, Maison de la Pensée Française, en projetant un peu de lumière sur elles, les grandes étapes de la vie et de l'œuvre d'Adam Mickiéwicz.

Cette exposition, qui était plutôt un hommage, comportait surtout, outre des éditions originales et les documents confiés par la Bibliothèque Nationale et les Archives Nationales, de nombreux et très précieux souvenirs, prêtés par M. J. Gorecki, arrière-petit-fils de Mickiewicz, et qui ont permis de jalonner d'objets personnels, portraits, médailles, bijoux et lettres, cette vie dont chaque saison s'était ouverte sur de spoèmes ou des chants d'amour. Car l'heure était en Europe, à ce moment, aux accents douloureux que faisaient naître les oppressions de toutes sortes. Les poèmes d'amour même, se ressentaient de cette passion qui ne rêvait que de liberté, et de ce souffle qui ne respirait que dans l'épopée. Mais encore ce romantisme en plein mouvement trouvait pour la première fois, son inspiration profonde dans le sol des provinces, des petites patries, campagnes, lacs et forêts, où un poète comme Mickiewicz, puisait lui aussi, les images, les couleurs et les rythmes.

Les bijoux de famille, les médaillons, les cadrans d'or et les chandeliers d'argent, nous montrent à quel milieu appartenait le poète dès sa naissance, mais aussi dès l'étape suivante, dès sa jeunesse, nous comprenons que cette vie qui s'ouvre aura d'autres horizons qu'une gentilhommière lithuanienne. En 1824, chassé de sa patrie sur l'ordre

du gouvernement tsariste, commence son exil, son professorat en Russie, ses amitiés, comme celle qui le lia avec Pouchkine, parmi les russes de l'opposition, et nous voyons briller, au milieu des souvenirs une petite lyre de diamants offerte à Mickiéwicz par les étudiants lors de son départ de St-Pétersbourg, après que la publication de *Konrad Vallenrod* eût rendu celui-ci nécessaire. A cette époque, Mickiewicz était déjà l'auteur célébré et reconnu des *Ballades,* des *Poésies,* de *Gryzina,* et surtout des *Aïeux,* ou la *Fête des Morts,* ce drame fantastique par lequel George Sand, dans un article de la *Revue des Deux Mondes,* en 1839, présenta le poète polonais au public français, en le disant l'égal de Byron et de Gœthe. Ce drame, en effet, qui n'avait jamais été représenté, en son temps, que par une troupe d'étudiants, et qui vient d'être repris à Varsovie, où il connaît un grand succès, est l'œuvre poétique de Mickéwicz qui plonge tout entière dans les richesses des traditions populaires polonaises. C'est dans cette œuvres que son génie s'est le plus profondément exprimé, chantant sa terre dont il avait retrouvé l'âme et les légendes qui avaient nourri sa jeunesse.

Après son départ précipité, Mickiewicz prit le chemin de Berlin, de Weimar où il rendit visite à Gœthe qui lui offrit son portrait sur une médaille gravée par David d'Angers que nous voyons ici, puis de Genève, de Rome et de Paris où il arriva en 1832, pour écrire le *Livre des Pèlerins* préfacé par Montalembert, et *Pan Tadeush,* poème consacré aussi à son pays, ses coutumes, à la vie paysanne et seigneuriale.

En 1840, après un séjour d'un an à l'Université de Lausanne où il enseignait la littérature latine, il est nommé professeur de littérature slave au Collège de France. La chaire avait été créée pour lui par Victor Cousin.

En 1844, en même temps que ceux de Michelet et de Quinet, ses cours furent suspendus pour les raisons que la susceptibilité gouvernementale voulait bien y voir, et pour les désordres que les paroles courageuses des maîtres apportaient parmi les étudiants. Et finalement, après de longues hésitations des ministres en fonction, ainsi que nous l'apprennent les archives du Collège de France, les trois professeurs furent révoqués le 16 novembre 1852.

Nommé bibliothécaire de l'Arsenal, il occupa cette fonction pendant quelque temps. Mais le langage de la poésie l'avait fui. Toute sa passion, qui ne l'avait jamais quitté, malgré les drames personnels, il l'avait reportée, aussi flère, aussi généreuse, dans le combat qu'il menait contre l'Autriche, en Italie d'abord, puis en Orient, à la tête des Légions polonaises.

Et la dernière image qui reste de lui, après que nommé chargé de mission en Orient par le gouvernement français, il arriva à Constantinople pour y mourir du choléra peu de temps après, est celle dont, plus tard devait s'inspirer Antoine Bourdelle, ayant eu ses traits et sa silhouette sur une extraordinaire photo de Nadar : l'homme au grand manteau, le bâton des longues courses à la main, et qui marche au travers du vent et de la tempête, la tête tendue, et le regard dans l'avenir.

Suzanne TENAND.

THÈSES DE SORBONNE SUR LE THÉATRE FRANÇAIS

en 1954-1955

Six thèses de doctorat d'Etat soutenues à la Sorbonne pendant la dernière année universitaire ont porté sur l'histoire du théâtre français.

M. Francis PRUNER a ouvert le feu, le 27 novembre 1954, avec un travail considérable sur les débuts d'Antoine. Sa thèse principale, intitulée « *Les luttes d'Antoine : I. Le Théâtre Libre* (1887-1895) » comptait plus de 1.500 pages dactylographiées. M. Pruner en donnera une édition abrégée et poussera ensuite jusqu'à son terme l'étude de la carrière d'Antoine. Il suit Antoine presque jour par jour. Sa thèse repose sur une analyse exhaustive de tous les documents contemporains et permet de comprendre dans tous ses aspects le sens de l'action d'Antoine. Comme thèse complémentaire, M. Pruner présentait une édition originale et commentée des lettres d'Antoine à Pauline Verdavoine (1884-1888).

Le 29 janvier 1955, M. Maurice DESCOTES soutenait une thèse principale sur « *Le drame romantique et ses grands créateurs* (1827-1839) ». C'est une étude très fouillée des principaux acteurs et de la vie des théâtres de cette époque. Comme thèse complémentaire, M. Descotes offrait une étude sur l'acteur Joanny et des fragments de son Journal inédit plus importants que ceux qui avaient été utilisés jusqu'alors. Peu après leur soutenance, ces deux thèses ont été publiées par les Presses Universitaires.

M. Jacques ROBICHEZ a apporté à l'étude de Lugné-Poë autant de rigueur scientifique que M. Pruner en apportait à celle d'Antoine. Sa thèse principale, soutenue le 26 mars était intitulée « *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre* ». Elle fait état de tous les documents français et scandinaves relatifs à l'Œuvre jusqu'en 1899. La thèse complémentaire de M. Robichez était une édition commentée de la correspondance inédite échangée entre Lugné-Poë et Romain Rolland de 1894 à 1901.

M. Raymond PICARD a osé s'attaquer à Racine, et il a apporté, le 30 avril, beaucoup de faits et d'idées nouvelles sur « *La carrière de Jean Racine, d'après les documents contemporains* ». En historien, il est revenu aux sources et ne s'est servi que d'elles pour tracer un tableau complet, précis et pénétrant de la carrière théâtrale de Racine, de sa vie religieuse et de son extraordinaire réussite de courtisan. Notre connaissance de la vie sociale de Racine est renouvelée par cette étude, que doit publier la librairie Gallimard. La thèse complémentaire de M. Picard est intitulée « *Etat présent des études raciniennes, documents et travaux* ». Elle reproduit tous les documents du XVIIe siècle relatifs à Racine et donne une bibliographie qui va de 1940 à 1954, continuant ainsi le *Racine depuis* 1885 de E.-E. Williams.

La thèse principale de M. Robert GARAPON, soutenue le 21 mai, était intitulée « *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle* ». Elle repose sur un relevé très consciencieux de formes verbales bien caractérisées auxquelles il semble que les spectateurs aient attaché une valeur comique.

Certains aspects du théâtre de Molière sont ainsi replacés dans une tradition fort ancienne. La thèse complémentaire de M. Garapon est une édition critique et commentée de l'*Illusion Comique* de Corneille.

Enfin Mme Marcelle MICHEL a soutenu le 3 juin une thèse principale sur « *L'apogée et la décadence du ballet classique sous la Révolution et l'Empire* ». C'est une étude fort bien conduite de la danse et des danseurs à l'Opéra pendant cette période. La thèse complémentaire de Mme Michel porte sur « *Geoffroy et la critique chorégraphique* ».

Jacques SCHERER.

JOURNÉES INTERNATIONALES D'ÉTUDES SUR LES FÊTES DE LA RENAISSANCE

(1500-1640)

Royaumont, 7-12 Juillet 1955

Des journées internationales d'études sur les fêtes de la Renaissance eurent lieu à l'abbaye de Royaumont, du 7 au 12 juillet 1955; le colloque fut parfaitement organisé et dirigé par M. Jean Jacquot, qui avait pu réunir des savants de toutes nationalités.

Si le thème choisi ne touchait que par instants l'histoire du théâtre, celle-ci n'en était pas moins constamment éclairée par les aspects nouveaux qui ont été proposés. Car au XVIe siècle, les fêtes étaient le principal spectacle, celui qui se déroulait devant le plus grand nombre de spectateurs, celui qui pouvait avoir la plus forte influence sur le public.

Le théâtre n'avait eu qu'une place relativement restreinte dans les fêtes des Valois. Les tragédies étaient rarement représentées et l'on ne voit pas que Garnier ait été joué à la Cour. Catherine de Médicis, si superstitieuse croyait que la tragédie portait malheur.

La France fut donc très éloignée au XVIe siècle d'avoir un théâtre aussi brillant que l'Italie, et pourtant on n'ignorait pas l'importance qu'avait le théâtre tragique ou comique en Italie. Des représentations d'Italiens ont eu lieu dès 1548 à Lyon et les voyageurs français en Italie étaient curieux de spectacles : Henri III assista à des représentations à Venise; Montaigne vit avec intérêt des comédiens à Bologne.

Mais si l'on parcourt le récit de voyage de ce même Montaigne en Italie, on s'apercevra qu'il fut surtout frappé par les fêtes qui avaient lieu à Florence, en particulier par les défilés de chars en forme de théâtre et les courses de chevaux.

Dans le colloque de Royaumont, les fêtes italiennes furent évoquées. Non seulement, elles étaient fort intéressantes par elles-mêmes, mais elles ont été la source d'un grand nombre de fêtes françaises. Furent étudiées au point de vue musical, les fêtes si curieuses qui eurent lieu en 1579, lors du mariage du Grand duc de Toscane avec la Vénitienne Blanche Cappello, ainsi que les ballets de chevaux, exercice fort en vogue à Florence.

Florence n'était pas la seule ville d'Italie à offrir des fêtes du plus grand éclat. La cour de Savoie en a organisé un grand nombre en particulier au temps de Charles Emmanuel. Le duc aimait infiniment les fêtes; il en multipliait les occasions et il eut la chance d'avoir auprès de lui des organisateurs merveilleux, le marquis d'Aglié, puis après 1624 le neveu de celui-ci le comte d'Aglié, qui déployèrent la plus grande activité et la plus féconde imagination.

La recherche de l'influence que les fêtes d'Italie ont pu avoir en France occupa longuement les participants au colloque. Dans l'entrée royale de Henri II à Paris, en 1549, l'art de la Renaissance français devait s'affirmer et se montrer dans son éclat aux yeux de tous. Les monuments éphémères, élevés pour cette occasion, rivalisaient avec l'Italie et avec l'antiquité. Mais d'autres fêtes ne furent pas moins importantes par leur décoration. Les entrées de Charles IX et d'Elisabeth d'Autriche sa femme, en 1571, méritaient l'étude approfondie qui leur fut consacrée à Royaumont. Pierre de Ronsard et Dorat ordonnèrent les thèmes choisis; Nicolas dell'Abbate et Germain Pilon se chargèrent de l'exécution artistique; tandis que Dorat allait chercher son inspiration dans d'hermétiques poèmes grecs, Germain Pilon surveillait jusqu'à l'exécution des sucreries!

Les fameuses — et assez mystérieuses — tapisseries que l'on voit aujourd'hui à Florence et qui représentent les fêtes à la cour des Valois, traduisent de la façon la plus fastueuse les fêtes du XVIe siècle.

L'Italie et la France donnaient alors le ton. La fête de 1606 à la cour de Lorraine, à l'occasion du mariage princier, apporte la preuve que Nancy ne voulait pas laisser à Paris, Turin ou Florence le soin d'élever des décorations brillantes et de montrer des joutes animées.

Lorsqu'en 1612, eut lieu le grand carrousel sur la Place Royale à Paris, on vit s'y mêler avec une ampleur inégalée le souvenir des fêtes françaises antérieures et le désir de rivaliser avec les fêtes des Médicis et des ducs de Savoie.

Mais les fêtes princières de France ou d'Italie ne furent pas seules à être évoquées : on étudia aussi les fêtes des villes des cantons suisses d'un caractère plus libre et plus traditionnel; on évoqua longuement les fêtes anglaises; l'examen de toutes les questions concernant la musique fut particulièrement poussé.

Il est à souhaiter que l'on puisse bientôt connaître les textes des communications qui ont été faites à Royaumont sur le thème des fêtes de la Renaissance. Leur intérêt sera considérable pour les historiens du théâtre. L'influence de la fête sur le spectacle théâtral est évidente et a joué de tous côtés : par les thèmes, qui présentant des dieux et des héros mythologiques sur des chars, préparaient le public à les reconnaître sur la scène; par les machines qui annonçaient celles que l'on pourrait voir sur le théâtre; par la musique enfin. L'historien du spectacle au XVIe et au XVIIe siècles, ne doit jamais oublier que les pièces à machines ou les opéras étaient faits pour un public qui avait l'habitude des fêtes et des grands spectacles mythologiques, aux riches décors, à la musique abondante et variée. La Fête a imposé son caractère au théâtre de toute une époque.

J. VANUXEM.

BIBLIOGRAPHIE THÉATRALE

Mme Madeleine Horn-Monval, vice-présidente de notre Société prépare *Cinq siècles de Bibliographie théâtrale* (1450-1950), liste classée des œuvres dramatiques étrangères traduites en français de 1450 à 1950 établie d'après les exemplaires conservés dans les Bibliothèques publiques de Paris. Ces ouvrages sont publiés par le Centre National de la Recherche Scientifique, le premier volume, *Théâtre Grec,* est actuellement sous presse.

CONFÉRENCE INTERNATIONALE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Londres 17-23 *Juillet*

La conférence réunit à Londres les représentants de dix-sept pays (Autriche, Allemagne, Etats-Unis, Finlande, France, Grande-Bretagne, Grèce, Irlande, Italie, Japon, Pays-Bas, Nouvelle-Zélande, Norvège, Pologne, Suisse, Suède, Tchécoslovaquie, U.R.S.S.) qui, grâce à l'heureuse initiative de la Society for Theatre Research purent étudier les possibilités d'une coopération internationale.

Au terme de la conférence les délégués décidèrent la formation d'une Fédération Internationale des Sociétés de Recherche Théâtrale dont le comité permanent se réunira pour la première fois à Vienne du 8 au 11 décembre. L'un des vice-présidents de notre Société, M. Raymond Cogniat, représentera la France.

La Society for Theatre Research se propose d'éditer les textes des communications et débats (1). Les membres de notre Société qui désireraient acquérir ce volume sont priés d'en informer notre secrétariat dans le plus bref délai.

Au cours de la conférence les délégués furent invités à visiter plusieurs expositions dont Hélène Leclerc rendra compte dans un prochain numéro.

(1) 1 volume, prix : 5 shillings.

ERRATUM

Le drame liturgique médiéval à Saint Martial de Limoges, par Jacques Chailley, 1955, N° II.

Notes, page 127, lire :

(1) GUIBERT, *Les anciennes confréries*, p. 35 et 43; c'est sans doute le même désignée au XIVe S. comme *confratria monumenti monasterii S. Martialis* dans le testament de Pierre de Chalais (ibid. p. 13).

(2) DUPLES-AGIER, *Chroniques de S. Martial de Limoges*, 1874, p. 137; GUIBERT, *Coutumes singulières...* p. 2; *Anciennes confréries...* p. 19.

p. 137, 2e ligne, lire *tradition* et non traduction.

LIVRES ET REVUES

ALLEMAGNE

Theatergebaüde. I. Band. **Geschichtliche Entwicklung,** von Baurat. Eberhard Werner. Pet. in-fol., 240 p., 351 pl. II. Band. **Technick des Theaterbaus,** von Dipl. Ing. Gussmann. Pet. in-fol., 135 p,, 177 pl., Berlin, Veb Verlag Technik, 1954.

« L'Edifice théâtral, son évolution historique » par l'architecte-conseil E. Werner, suivi de « La technique de la construction théâtrale » par l'ingénieur H. Gussmann de l'Académie allemande d'Architecture, est un ouvrage qui s'adresse non seulement aux architectes et aux techniciens, mais à un public éclairé, curieux de ces questions d'un intérêt très actuel. L'exposé est clair, nuancé dans son dogmatisme, parfois interrogatif sur les partis architecturaux à élire aujourd'hui avec certitude. Les références bibliographiques réduites au minimum renvoient à quelques grands ouvrages déjà classiques ou à des travaux très spécialisés, l'illustration abondante et soignée répond à presque tous les exemples cités dans le texte.

Sous une forme plus aérée, cet ouvrage général renouvelle ceux de Manfred Semper (1904) et de Kranich (1929) ; il n'a pas d'équivalent actuel en France, le « Traité de scénographie » de Pierre Sonrel (1944) répondant à un objectif assez différent et plus conforme aux traditions de la scène à l'italienne modernisée. Les ouvrages récemment parus en langue anglaise ou italienne, à notre connaissance, ne traitent pas la question dans son ensemble.

L'abondante floraison de traités et d'ouvrages sur l'architecture théâtrale que connurent l'Italie d'abord (du XVIe S. au XVIIIe S.) puis la France (du XVIIIe S. à la fin du XIXe S.) correspondait à une priorité évidente de ces nations dans des questions liées à la pratique que suscitait l'érection de scènes nombreuses servant de modèles à l'Europe entière. Mais les pays germaniques plus avancés à la fin du XIXe S. dans l'application de tous les progrès techniques à la machinerie théâtrale et dont les conceptions formelles commençaient à prévaloir depuis Bayreuth surtout, s'imposèrent à leur tour par leurs écrits. La parution des traités d'architecture théâtrale étant toujours liée aux impératifs de l'actuelle demande, l'histoire de nos grandes scènes françaises est là pour en témoigner, il n'est pas étonnant qu'un ouvrage comme celui-ci paraisse à Berlin en un temps où l'Allemagne, privée par les destructions massives de la dernière guerre de la plupart de ses grands théâtres, les réédifie, suscitant ainsi, un réveil d'intérêt autour de ces questions dont chaque époque renouvelle le problème.

Tome I

L'étude de l'évolution historique de l'édifice théâtral s'appuie sur des exemples synchroniques empruntés à tous les pays ayant apporté leur contribution originale dans l'architecture théâtrale, mais

nécessairement la documentation la plus riche et la plus nouvelle concerne l'Allemagne et toute la période de reconstruction récente, qui par l'abondance même des projets et des réalisations, par les recherches techniques très poussées, est d'un grand enseignement pour l'étranger. L'accent posé par l'auteur sur les interactions d'un pays à l'autre aux époques décisives, puis sur les réformes d'inspiration allemande, en éclairant logiquement les problèmes à la lumière de préférences formelles nationales, nous oblige à varier nos points de vue, à les élargir.

Partant de l'étude du théâtre antique en Grèce et à Rome, pour aboutir aux formes actuelles du théâtre, l'évolution semble boucler une boucle en revenant à la forme originelle de l'amphithéâtre classique. L'auteur évoque assez rapidement la scène simultanée, la scène élisabéthaine, puis la scène en perspective et le théâtre de la Renaissance d'où sortira le théâtre de Cour à loges suivi du théâtre de Classes à loges, tout chargé d'inconvénients mais aussi d'attraits auxquels on doit sa survivance tenace. Une réaction se dessina dès le milieu du XVIIIe siècle en Italie et en France sous l'influence d'idées sociales nouvelles et au nom de l'Antiquité, réforme qui se concrétisa en Allemagne au XIXe siècle. L'intérêt devient alors plus vivant pour le lecteur. Dans le foisonnement des projets, bien connus que cite l'auteur : ceux de Vincenzo Arnaldi (1762), Cl.-N. Cochin (1765), Fr. Milizia-Ferrarese (1771) qui inspirera Gottfried Semper vers 1840, un rapprochement judicieux mérite d'être signalé, celui du projet de Cochin, non réalisé en France, pour une salle de forme elliptique en largeur, avec le Park-Theatre édifié à New-York en 1805 et qui en est une sorte d'application.

Mais avant d'aborder la partie la plus originale de cette étude : la réforme du théâtre en Allemagne au XIXe siècle et ses antécédents à l'étranger, il est intéressant de noter que l'Allemagne d'aujourd'hui est restée dans certains cas profondément attachée à la brillante tradition du théâtre à l'italienne qu'avait perpétuée au XVIIIe siècle les Bibiena et des architectes français tels que La Guépière (Opéra de Stuttgart, 1751) ou François Cuvilliès (salle d'Opéra en style rococo de Munich, devenue le « Residenz Theater » reconstruit en 1951 par Karl Hocheder). La preuve en est dans l'effort collectif de l'Académie allemande d'Architecture et de nombreux architectes éminents pour reconstruire, dans sa pureté originelle néo-palladienne, le vieil et célèbre Opéra Royal de Berlin « Unter den Linden » construit par Von Knobelsdorff en 1742 pour les fêtes de Cour, dénaturé par plusieurs réfections en 1788 et 1843 par Langhans père et fils, puis en 1928 et en 1942, enfin restauré à partir de 1951 dans l'esprit primitif mais avec tous les perfectionnement de la technique moderne. -

~

La montée de la classe bourgeoise en Allemagne, ses exigences nouvelles, la création d'un art dramatique national, mirent en échec l'Opéra italien jusque-là prépondérant et favorisèrent la réforme de la scène à l'italienne, au début du XIXe siècle.

En France, l'influence du théâtre antique se fait déjà sentir dans la disposition amphithéâtrale du théâtre de Besançon par Ledoux (1783) ; cette disposition, plus égalitaire, très en faveur pendant la Révolution française, vit la transformation de nombreuses salles, mais elle ne persista pas. Nous apprenons que Friedrich Gilly, le maître

de Schinkel, lors d'un voyage à Paris en 1797, prit les croquis de 14 salles, notamment celle de l'Odéon par Peyre et Dewailly. Les projets de théâtre de Gilly nous rappellent dans leur néo-classicisme le style de Ledoux et des architectes mégalomanes de la même époque.

L'auteur met alors pleinement en lumière, avec de nombreux documents graphiques à l'appui, le rôle décisif joué par l'architecte Friedrich Schinkel au début du XIXe siècle. Ce grand précurseur tout imprégné d'idéal classique rêvait de réformer la scène dans l'esprit du théâtre grec, adapté à de nouvelles exigences et exprimant architecturalement et lisiblement sa fonction. Les nombreux projets de Schinkel, pour la reconstruction du grand théâtre dramatique de Berlin, en 1821, ne purent être entièrement réalisés selon ses vœux. Ses dessins restent, où l'idée d'une avant-scène semi-circulaire, saillante, suivie d'une scène plastique aux murs obliques conduisant le regard jusqu'à une toile de fond peinte en perspective, annonce bien des réalisations futures. Il préconisait, également, l'orchestre enfoncé et couvert, dont Wagner reprendra, avec G. Semper, l'idée pour son théâtre de Bayreuth, et la salle de plan trapézoïdal, ou en segment de cercle, que Brükwald réalisera pour Wagner à Bayreuth. L'influence de cette forme se perpétue dans les salles de spectacle et de cinéma d'aujourd'hui.

La réforme rêvée par Schinkel fut poursuivie par Gottfried Semper (1803-1879) qui lui non plus ne put entièrement faire prévaloir ses idées. A l'Opéra de Dresde, il applique les suggestions de Ferrarese et de Gilly, en donnant à la façade une forme demi-circulaire qui épouse exactement le tracé de la salle. Legrand et Molinos avaient déjà adopté ce parti au petit théâtre Feydeau.

L'effort des architectes tendait vers la scène ouverte, en cherchant à libérer le théâtre de l'encadrement du proscenium on voulait créer un contact plus grand entre la scène et la salle; mais la solution idéale jusqu'à nos jours restera problématique, la réforme du théâtre moderne, en voulant s'appuyer sur le modèle du théâtre antique, conduisait à une impasse.

Les idées de Schinkel et de Semper seront reprises à leur tour et développées avec grand succès par Max Littmann au Théâtre du Prince Régent à Munich en 1901, puis en 1906 au Schillertheater de Berlin (qu'il faudra reconstruire en 1938 et en 1951) au Théâtre d'Art de Berlin en 1908, etc. L'auteur étudie ensuite l'effort de réforme appliqué au théâtre populaire et de masse, avec les différents projets en amphithéâtre se rapprochant plus ou moins de la forme circulaire, ceux de Gosset, puis de Davioud et Bourdais, 1875, en France; ceux d'Otto March à Worms, en 1887, et le « Théâtre de l'Avenir » de Georg Fuchs et Littmann.

Le XXe siècle apporte de nombreuses solutions de compromis dans tous les pays, avec l'effort pour populariser le théâtre. En Allemagne les progrès considérables de la machinerie à la fin du XIXe siècle ont une influence sur la forme de la scène.

L'auteur étudie successivement les différents types de théâtre en les groupant suivant leur forme.

Le théâtre à loges a survécu malgré tout, témoins le Grand Opéra d'Odessa que Fellner et Helmer élevaient en 1887, ou le théâtre des Champs-Elysées de A. et G. Perret en 1913.

La Volksbühne de Berlin, reconstruite en 1954, combine différentes solutions avec une salle en forme de fer à cheval, des balcons-amphithéâtres superposés et tous les derniers perfectionnements techniques.

Mais le type *rangtheater* dont les sièges sont parallèles ou concentriques à la scène, dans une salle de plan trapézoïdal, est le plus répandu aujourd'hui. Nous ne saurions citer tous les exemples récents et les variantes en Allemagne. Mais le Schillertheater de Berlin reconstruit en 1951 par H. Völker et Ralf Grosse appartient à ce groupe.

Dans ces théâtres, la scène comporte presque toujours un proscenium réglable, un plateau tournant central, une arrière-scène et des scènes latérales à plateaux coulissants.

Dans les théâtres américains actuels, il est intéressant de noter le peu de profondeur accordée à la scène et l'exiguïté de ses dépendances proportionnellement à l'importance de la salle.

De 1934 à 1940, un grand nombre de projets de théâtre furent élaborés en U.R.S.S., essayant de résoudre le problème de l'amphithéâtre de façon variée. Le théâtre monumental de l'Armée-Rouge à Moscou était élevé, en 1940, d'après les plans des architectes Alabjan et Simbirzew et selon la forme symbolique d'une étoile à cinq branches. Le théâtre de Malmöe en Suède est à noter pour ses possibilités de transformation.

Dans la filiation du projet de Cochin (1765) avec scène tripartite, on trouve le projet d'Henry Van de Velde pour le Werkbundtheater de Cologne en 1914, antérieur au théâtre d'Essai de A. et G. Perret pour l'Exposition de 1925, et quelques exemples aux Etats-Unis. Un dernier groupe de théâtres, toujours dans la nostalgie du théâtre antique, cherche à unifier davantage encore la scène et la salle dans un tout circulaire ou elliptique : théâtre central ou total rêvé par Peter Behrens en 1900, idée reprise par Wilhelm Kreis en 1931 pour la ville de Karkov, et de nombreuses fois depuis, Wilhelm Käb encerclant la salle d'une scène en anneau, 1938.

Les grands amphithéâtres de plein air, enfin, nous ramènent plus sûrement aux origines classiques, Gœthe émerveillé par sa vision du théâtre de Taormine, avait cherché déjà les secrets d'une collaboration intime entre l'art dramatique et la nature.

TOME II

« La Technique de la Construction Théâtrale » de M. Hans Gussmann donne une vue d'ensemble des problèmes multiples que doivent résoudre l'architecte et le technicien de la scène d'aujourd'hui.

La question est traitée de haut, mais avec toute la précision technique que peut réclamer le praticien. Il s'agit moins d'un livre de recettes que d'un guide pour l'architecte qui veut connaître l'organisme complexe qu'est le théâtre, l'auteur mettant bien en lumière l'interdépendance des problèmes constructifs et des nécessités artistiques et techniques. L'architecte doit orchestrer un nombre toujours croissant d'exigences concernant une légion de spécialistes : ingénieur du son, technicien de la scène, décorateur, etc., qui collaborent à la même œuvre.

Le théâtre doit être à l'image de la société de son temps. La formule selon laquelle le spectacle était autant dans la salle que sur la scène et où l'encadrement du proscenium séparait scène et salle, est aujourd'hui périmée. L'audition doit être la même de toutes les places et les progrès de l'acoustique sont tels que des calculs précis permettent maintenant les solutions les plus satisfaisantes, on ne s'en

remet plus au hasard heureux. Pour l'éclairage de la scène les sources lumineuses ne sont plus limitées au seul encadrement du proscenium, elles sont en partie dans la salle. Une impression d'unité et de communauté doit régner parmi les spectateurs.

L'auteur envisage d'abord l'emplacement de l'édifice théâtral dans la cité d'aujourd'hui, situation éminente comme le rôle qu'est appelé à jouer le théâtre dans la vie culturelle de la nation. Cet emplacement doit être étudié aussi en regard des problèmes de la circulation urbaine intense.

Le plan général de l'édifice est ensuite abordé en fonction du genre de spectacle auquel il est destiné; puis l'auteur étudie successivement la salle et la scène avant d'entrer dans les détails de la machinerie.

La Salle.

Le tracé de la salle repose sur des considérations artistiques et techniques liées à l'optique, à l'acoustique, à la sécurité et au confort. La vue de la scène doit être satisfaisante de partout, la forme de l'amphithéâtre, toujours tentatrice, ne répond pas aux exigences actuelles, sauf s'il s'agit d'un théâtre de masse et de plein air.

Les différentes formes possibles sont envisagées par l'auteur qui donne de nombreux graphiques à l'appui et des tableaux comparatifs de théâtres déjà construits avec leurs inconvénients respectifs pour la visibilité.

Il étudie la disposition des places, leur espacement, l'inclinaison nécessaire du plancher, la hauteur de l'œil du spectateur par rapport à la scène pour obtenir le meilleur angle de vision.

On est en mesure aujourd'hui de régler les conditions acoustiques d'une salle selon son volume, sa forme, ses matériaux; on connait le pouvoir d'absorption des différentes matières employées.

La formule de la salle est établie aussi suivant l'idéal auquel elle doit répondre, la fonction qu'elle doit remplir.

L'encadrement du proscenium, nous dit l'auteur, doit être abandonné et remplacé par une zone neutre celle du proscenium-avancé. L'orchestre doit pouvoir s'abaisser à des niveaux ou paliers différents.

La question de l'éclairage direct ou indirect et l'emplacement des sources lumineuses sont étudiés en s'appuyant sur les expériences les plus récentes en Allemagne (Opéra Municipal de Berlin, Théâtre de Weimar, Opéra Karl-Marx-Stadt, Residenz-Theater de Munich).

Les dégagements, foyers, escaliers, loges et vestiaires sont minutieusement étudiées à leur tour.

La Scène.

Le plan de la scène est d'abord envisagé en fonction de la surface totale du bâtiment scénique. L'auteur donne un tableau comparatif de ce rapport dans les différents théâtres récents d'Allemagne. Puis il oppose la conception actuelle de la scène-ouverte ou scène-espace, à celle de la scène-tableau, scène-encadrée où l'ouverture du proscenium jouait un rôle déterminant pour établir le plan et les dimensions de la salle.

Les moyens techniques du changement de décor, autrefois rigides et placés parallèlement à l'ouverture de la scène, ont adopté la forme rotative, un espace à trois dimensions pour le décor plastique remplace la surface à deux dimensions du décor peint. Les dimensions de la scène principale, le développement des scènes latérales et de l'arrière-scène sont étudiés avec un tableau comparatif du bâtiment scénique des différents théâtres allemands. Le rôle considérable, aujourd'hui joué par la lumière est souligné, mais l'auteur ne cache pas que bien des problèmes du point de vue artistique et technique sont encore à résoudre pour la transformation de la scène moderne.

Tous les systèmes de changement de décor sont passés en revue : scène tournante, plateaux coulissants avec chariots, scène sur ascenseur, scène annulaire tournante, enfin la combinaison de tous les systèmes.

L'auteur apporte une attention particulière aux parties annexes de la scène : magasins, et surtout loges d'artistes où le souci du confort pratique et de l'hygiène pourrait inspirer des réformes utiles dans la plupart de nos théâtres parisiens, si dénués à cet égard. L'examen des services techniques et des ateliers termine cette partie de l'ouvrage.

L'étude de la machinerie, proprement dite, est précédée d'un lexique des principaux termes techniques. Parmi les différents modes de fonctionnement, la force hydraulique garde encore aujourd'hui la faveur, comme agent propulseur silencieux de grande envergure. Un plan et une coupe de l'Opéra municipal de Berlin servent d'appui à la démonstration.

Toutes les dispositions techniques de la scène concernant l'énergie électrique, les commandes, jeux d'orgue et tableaux de bord, l'électro-acoustique, sont ensuite étudiées. L'ouvrage se termine par l'examen des mesures de sécurité, du chauffage et des services sanitaires. Une courte bibliographie renvoie aux travaux les plus récents sur les questions techniques concernées, et aux publications périodiques spécialisées.

On ne saurait trop conseiller la lecture de ce livre, précieux non seulement pour l'architecte et le technicien mais aussi pour l'historien du théâtre qui le replacera dans la filiation des nombreux traités anciens sur l'architecture théâtrale (1).

Hélène Leclerc.

(1) Une erreur (tome I, pl. 70) nous paraît à signaler à propos du plan du théâtre du Palais-Royal à Paris, rénové par Vigarani, à l'époque de Lully. Ce plan est donné comme étant celui du Théâtre de Molière en 1630... construit par Lemercier.

Joseph GREGOR. — **Der Schauspielführer.** Band III Hiersemann, Stuttgart, 1955, gr. in-8°, 307 p.

La publication de cet important recueil se poursuit sur un rythme accéléré. Le présent volume est consacré d'abord à la production dramatique des peuples latins (8 numéros pour en terminer avec le théâtre italien, ensuite 10 articles analysent des drames espagnols, de Echegaray à Lorca et Casona, puis vient la Belgique d'expression française, c'est-à-dire Rodenbach et Maeterlinck, 7 numéros, 55 articles sont consacrés à la production française du symbolisme à nos jours, la Roumanie ferme la marche des peuples « latins », neuf pages lui

sont consacrées). La littérature néerlandaise est réduite à la portion congrue (4 articles, dont 3 sont des analyses de drames de Vondel). La fin du volume est occupée par le théâtre anglais (l'œuvre des dramaturges nord-américains sera abordée dans le volume suivant). L'étude est articulée en deux chapitres, le premier couvre la période élisabéthaine, le second le théâtre romantique (Byron, Shelley), puis le monde de Wilde, Shaw, Yeats, on s'élance ensuite à la découverte du théâtre contemporain (Eliot, Fry, Priestley et même Ustinov). Rien entre la *Venise sauvée* d'Otway (1682) et le *Manfred* de Byron (1817). Doit-on faire si peu de cas du XVIIIe siècle anglais?

Le chapitre consacré à la France contient d'excellents éléments et les notices prises une à une ne nous déçoivent pas en général, chacun des collaborateurs a exécuté son travail avec conscience et avec goût. Toutefois l'économie du chapitre et le choix qu'on a fait, nous regrettons de le dire, ne laisse pas de nous déconcerter bien souvent. Le lecteur sera certes touché de voir que l'on analyse le *Rouet des brumes* de Georges Rodenbach (c'est ce que Lessing appellerait « eine Rettung »), que l'on se penche avec sollicitude sur l'œuvre théâtrale du sâr Joséphin Péladan, on a bien raison de le faire. Mais alors pourquoi sembler ignorer que Gide a écrit pour le théâtre? Et, même si l'on veut faire la part belle au théâtre « littéraire », est-il nécessaire de rejeter presque complètement le théâtre du boulevard? C'est en vain que l'on cherchera ici les noms de Capus, Donnay, Bataille, Lavedan, Porto-Riche, Flers et Caillavet. Par ailleurs, ne cherchez ni Fr. de Curel, ni Brieux, ni Fabre, ni, plus près de nous, Cromelynck, votre curiosité ne serait pas davantage satisfaite. L'auteur s'est d'ailleurs préoccupé de combler certaines lacunes qu'il avait reconnues, il revient en arrière, fait une place modeste à Marivaux (un article), analyse le *Chapeau de paille d'Italie,* ouvre le *Théâtre de Clara Gazul.* Mais ici on s'étonne encore : si l'on examine les *Espagnols en Danemark* et le *Triomphe du préjugé,* pourquoi laisser de côté le *Carrosse du Saint Sacrement* qui fut monté par Copeau, qui a fait l'objet de nombreuses reprises, puis a été porté à l'écran et transformé en opéra-comique? Puisque Lenormand intéresse nos historiens, nous les louerons d'avoir présenté les *Ratés* et *l'Homme et ses fantômes.* Mais il ne faut pas oublier que le principal succès remporté par cet expressionniste, un des rares auteurs de ce type que l'on connaisse en France, c'est le *Simoun* dont il n'est pas fait mention ici. Puisque l'on parle de *Donogoo,* pourquoi ne songe-t-on pas à *Knock,* œuvre presque classique ici et populaire aussi à l'étranger? De même Gregor fait place à *Marius,* mais néglige *Topaze* qui triompha sur un très grand nombre de scènes en France, comme hors de notre pays.

Certains détails nous choquent : pourquoi faire de Romain Rolland « ein Deutsch-franzose »? (p. 49, n° 553). La traduction des titres surprend (*l'Homme et ses fantômes,* devenu *Stimmen aus dem Dunkel,* p. 57, n° 564, ou *Der gefällige Thierry* pour rendre *Un perdreau de l'année,* de Tristan Bernard). S'agit-il du titre que le traducteur allemand a fait admettre dans les théâtres de son pays? Il serait bon de le préciser. D'ailleurs, ce serait un grand service à nous rendre que de nous dire lesquelles de nos pièces ont été traduites en allemand et jouées avec succès de l'autre côté du Rhin.

La présentation typographique laisse parfois à désirer. On lit Salacr*u* au lieu de Salacr*ou* (p. 73, n° 577, pp. 297 et 306), la Putain*e* respectueuse (p. 94, n° 594), Edmond Goncourt pour Edmond *de Goncourt* (p. 36), Compièg*e* pour Compièg*ne* (p. 106, n° 603), r*u*et au lieu de r*ou*et (n° 547, p. 31). Certaines erreurs sont plus graves : la pièce de G. Neveux (n° 598, p. 101) s'intitule *Plainte*

contre inconnu et non *Plainte contre l'inconnu,* comme on le croit ici, ce qui change le sens du titre (n° 598, p. 101). Quant à Géraldy, sa pièce, parue en 1921, s'intitule *Aimer* et non *Aimée,* ce qui est tout différent (peut-être l'analyste a-t-il été induit en erreur par la traduction allemande, mais il eut été bon de se reporter au texte original).

Telle qu'elle est, l'œuvre encyclopédique entreprise par Joseph Gregor et son équipe, s'impose, par son ampleur, même à l'attention et à la curiosité des lettrés. On attend avec impatience la synthèse qui nous sera présentée après ce long travail d'analyse. A ce moment il sera plus aisé de se faire une juste opinion sur les résultats obtenus.

Maurice GRAVIER.

Nous avons reçu de M. J. Gregor la lettre suivante, nous nous faisons un devoir de la publier.

Je lis dans le premier numéro de 1955 *de la* Revue d'Histoire du Théâtre, *p.* 79, *un compte rendu du deuxième volume de mon ouvrage :* Der Schauspielführer, *Stuttgart* 1954.

Si je me permets de revenir en quelques mots sur ce sujet, ce n'est nullement avec l'intention de rectifier une critique parfaitement objective et compétente, mais parce qu'il m'est possible de répondre à plusieurs questions que se posait l'auteur du compte rendu et de l'informer que plusieurs de ses desiderata ont déjà obtenu satisfaction.

La question principale, celle de la méthode de classement, je l'ai examinée dans l'avant-propos de mon ouvrage, t. I, p. XV-XVI, t. III, p. XI-XII. Au lieu d'une classification purement chronologique, d'ailleurs fournie par les Index, c'est le principe de l'évolution historique et esthétique qui a été choisi. D'après ce principe les œuvres de Hebbel p. ex. sont réparties entre deux sections, celles de Grillparzer entre trois, selon le caractère différent des drames composés par ces auteurs. Les trop courts aperçus que l'auteur du compte rendu qualifie à bon droit de « furtifs », seront élargis dans le volume terminal par une histoire comparée du drame international. Son souhait concernant l'inclusion de Marivaux se trouve réalisé au IIIe volume, n° 605. Si du point de vue du théâtre français, la place accordée à des auteurs comme Scribe, Sardou, E. Rostand paraît surprenante, cela s'explique par leur importance dans le répertoire allemand et même mondial.

Des annexes comme celles qui étonnent l'auteur du compte rendu en ce qui concerne G. Hauptmann et H. Eulenburg sont inévitables dans une œuvre d'une telle étendue et viennent d'elles-mêmes rompre une ordonnance chronologique ou par genres. J'ai pris soigneuse note des désiderata de l'auteur du compte rendu comme de toute la critique qui est pour moi une agréable collaboratrice. Mais je maintiens pour l'édition originale de Dom Juan *ma mention « Paris* 1682 », *fondée sur l'édition posthume de Thierry.*

L'auteur du compte rendu se prononce contre l'inclusion de la Renaissance de Gobineau dans l'ouvrage. Je ne puis faire droit à cette très intéressante objection, non seulement à cause de la valeur spirituelle considérable de cette œuvre, mais surtout à cause de son action sur le drame historique du XXe siècle, dont les racines se trouvent justement dans Gobineau. Quelle que soit la satisfaction que me cause le consentement de l'auteur du compte rendu sur l'ampleur de mon œuvre et la qualité des articles, je n'en serais pas moins reconnaissant à une Revue que j'estime profondément et dont je suis de près le travail depuis des années, d'orthographier mon nom avec exactitude.

Joseph GREGOR.

AMÉRIQUE LATINE

Julio SANCHEZ. — **Florencio Sanchez. Vida y creacion.** Buenos-Aires, 1955.

L'œuvre de Florencio Sânchez, précurseur du théâtre de Rio de la Plata, est un document social irremplaçable. Elle résume la transformation de la scène argentine entre 1900 et 1910, celle-ci de régionale et « criolla » qu'elle était devient internationale. La qualité littéraire, l'émotion, l'humanité qui se dégagent du théâtre de F. Sânchez lui confèrent un intérêt permanent et en justifient l'étude et la représentation tant par les théâtres professionnels que par les amateurs.

Julio Imbert présente un excellent travail sur la signification littéraire de l'œuvre et fait revivre un Sânchez authentique, dépouillé de la légende qui broda, peu après sa mort un roman de la fatalité. La vie du génial écrivain y est captée dans toute son humanité, palpitante et réelle, au centre d'un captivant tableau de l'époque. Nous regrettons cependant la brièveté de la partie critique de l'ouvrage.

E.-A. Dugherra.

José-Maria MONNER SANS. — **Introducción al teatro del siglo XX.** Buenos-Aires, Edit. Colomba 1954.

Grâce à ses vastes connaissances, à une sage critique des valeurs et à un puissant don de synthèses, Monner Sans présente le théâtre de tous les genres, de tous les auteurs - d'hier et d'aujourd'hui — et ses relations avec les autres manifestations artistiques, littéraires et philosophiques. L'ouvrage commence par une étude des caractéristiques essentielles du roman et du théâtre et des tendances réalistes et idéalistes des auteurs contemporains et se poursuit par l'examen des écoles, des pièces et l'étude des divers genres du théâtre.

E.-A. Dugherra.

IBAT, Revista de Teatro, mai-juin 1955, nº 285.

Le dernier numéro de la « Revue du Théâtre », de la « Société brésilienne d'auteurs de théâtre » est presque tout entier consacré au Centenaire de la naissance d'Arthur Azevedo, qui fut l'un des plus féconds, et plus applaudis des auteurs dramatiques brésiliens du commencement de ce siècle. Arthur Azevedo, qui, au cours d'une très longue carrière, a pratiqué tous les genres de théâtre, appartient à l'Académie brésilienne de Lettres. Ce numéro est abondamment illustré, particulièrement de caricatures auxquelles le physique original d'Azevedo a continuellement donné lieu. Deux pièces inédites d'Arthur Azevedo complètent ce précieux numéro de la Revue. Azevedo a traduit plusieurs pièces de Molière.

Cette année, le théâtre portugais célébrera le 250e anniversaire de la naissance de Antonio José da Silva, dit le « Juif », né à Rio de Janeiro, et qui fut brûlé par l'Inquisition à Lisbonne en 1739, comme « nouveau chrétien ». Antonio le Juif, dont le *Don Quichotte, l'Amphytrion* sont toujours représentés, est considéré comme un des fondateurs du théâtre portugais.

La Revue annonce l'élaboration par M. Lopez Gonçalves, d'un « Dictionnaire du Théâtre au Brésil ». Dans une longue note de la

revue, cet érudit indique les pièces de Molière traduites en portugais. Seules les pièces suivantes semblent ne pas l'avoir été : *Don Garcie, L'Impromptu, L'Amour peintre, Les Amants magnifiques, Psyché, La Comtesse d'Escarbagnas.* Par contre, *La Jalousie du Barbouillé* a été traduite deux fois; quatre fois, *Sganarelle;* trois fois, *l'Ecole des Maris;* trois fois, *l'Ecole des femmes;* trois fois, *le Médecin malgrè lui;* neuf fois, *Tartuffe;* trois fois, *l'Avare;* quatre fois, *les Fourberies de Scapin...*

Les traductions, ou plutôt les adaptations du *Misanthrope, du Médecin, de Tartuffe, de l'Avare, des Femmes savantes,* de Antonio Feliciano de Castilho (XIXe siècle) appartiennent à la littérature « classique » portugaise.

Georges RAEDERS.

BELGIQUE

Romain SANVIC. — **Le Théâtre Elisabethain.** Bruxelles, Office de Publicité édit., 1955 (Collections Lebègue et Nationale), 138 p.

Cet ouvrage paru après la mort de son auteur et qui fut la dernière et précieuse préoccupation de Romain Sanvic (Robert de Smet) n'a pu être mené à bien, en sa forme synthétique de 130 pages, que par un spécialiste ayant vécu de longues années en familiarité avec le domaine élisabethain. Il ne prétend pas apporter de nouvelles révélations : « *Notre dessein n'est pas de faire des découvertes mais de tenir compte de celles qui ont été faites avant nous. Notre seul but est de voir les choses d'assez haut, d'assez loin. C'est la seule chance que nous ayons de les voir d'ensemble* ». Et, en fait, cette vision d'ensemble, ce panorama d'une époque qui est pour les commentateurs « *à la fois le paradis et l'enfer* » parce qu' « *il y a beaucoup à explorer et plus encore qui demeurera toujours inexplorable* », se présente comme une remarquable synthèse à la fois dense et claire, substantielle et pittoresque.

Après un excellent tableau de l'époque qui aide à dégager les traîts communs de ces auteurs et les caractères du répertoire, Romain Sanvic étudie successivement les précurseurs, les contemporains et les successeurs de Shakespeare, et Shakespeare lui-même, centre de cette floraisón dramatique singulière et passionnée : « *Les autres suffiraient à remplir une époque. Mais lui vient pour ainsi dire en surnombre et hors cadre... Ce n'est pas arbitrairement qu'on l'a mis sur une éminence. Il est tout naturellement le « Roi », Thomas Carlyle dixit* ». L'étude, très personnellement conduite, de l'art shakespearien, est suivie d'aperçus cursifs mais nourris de sagacité sur chacune des pièces; de certaines qu'il traduisit (*Mesure pour mesure, Roméo et Juliette...*), Romain Sanvic parle avec une authentique tendresse où le poète s'affirme derrière l'historien, mais sans que jamais le cœur chaud du poète apporte confusion dans la tête froide de l'historien qui ne se départit point de sa lucidité. Pour les autres dramaturges, les portraits et les commentaires, pareillement cursifs comme l'exige la perspective du volume, valent par la précision des détails et la minutie de l'inventaire. Par exemple sur un George Chapman à la vie mystérieuse, qui écrivit de singulières

tragédies d'histoire de France (l'une motiva même une protestation de l'ambassadeur de France) et qui, semble-t-il, n'a pas été traduit (1).

Comme Romain Sanvic connaissait admirablement l'histoire du théâtre français, et aussi les réalités du théâtre anglais et du théâtre français d'aujourd'hui, comme il avait beaucoup vu de spectacles et avait pu accumuler des légions de souvenirs, son travail est fréquemment traversé de rapprochements suggestifs qui lui confèrent l'accent même de la vie. Et, pareillement, les illustrations, au lieu de répéter des documents déjà connus, proposent quelques mises en scène anglaises contemporaines témoignant de la vie actuelle de ce répertoire.

Un riche et précieux manuel, en sa forme condensée, que l'étudiant et l'homme de théâtre auront l'un et l'autre profit à garder à leur portée pour s'y référer souvent.

Paul BLANCHART.

(1) Sur Chapman voir : Jean JACQUOT, *Georges Chapman* (1559-1634), *sa vie, sa poésie, son théâtre*, Paris, Belles Lettres, 1951.

FRANCE

GRIMAREST. — **La Vie de Monsieur de Molière,** édition critique, par Georges MONGRÉDIEN. Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Publication de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, Michel Brient, éditeur, 1955, in-8°, 176 p.

Georges Mongrédien, Président de la Société d'Etudes du XVIIe siècle, vient, fort heureusement, mettre fin au procès Grimarest, dont les plus virulents des Procureurs furent, après Boileau, qui on le sait, se proposait d'écrire une *Vie de Molière*, Beffara, Soulié, et de nos jours, le regretté Michaut.

En 1930, à l'occasion d'une réédition aujourd'hui épuisée (1) du très précieux livre de Grimarest, dans une préface familière, trop familière peut-être (elle était dédiée à une dame de nos amies) pour que nos collègues de l'érudition la puissent prendre au sérieux, nous avions, pour notre plaisir et celui de nos amis, assumé la Défense. Il nous était alors apparu qu'une édition critique s'imposait mais nous savions bien que nous ne l'écririons jamais, encore que depuis la publication de notre préface, notre ami J.-E. Gueullette avait eu la gentillesse de nous communiquer certains documents d'archives, qu'il devait par la suite publier, qui nourrissaient notre dossier. Fort heureusement, l'infatigable travailleur qu'est le président de la Société d'Etudes du XVIIe siècle, moliériste notoire, voulut bien assumer, avec le plus grand soin, cet indispensable travail que notre Société s'honore d'avoir publié avec l'aide de la Recherche Scientifique. Bien plus et non moins heureusement, aux quelques éléments biographiques que nous avions rassemblés touchant ce curieux personnage que fut Grimarest, il a pu en ajouter de nouveaux qui confirment l'épithète de « curieux » que nous avons accolée plus haut au nom du premier biographe de Molière. Les notes critiques de Georges Mongrédien confirment le jugement que Jean-Léonor Gallois,

Sieur de Grimarest, portait sur son ouvrage : « *Plus les temps s'éloigneront, plus on travaillera, plus aussi on reconnaîtra que j'ai atteint la vérité et qu'il ne m'a manqué que de l'habileté pour la rendre* ».

Léon CHANCEREL.

(1) La sixième, sauf erreur. *Vie de Monsieur de Molière*, de Jean-Léonor Gallois, sieur de Grimarest, suivie de la *Lettre Critique* et de la *Réponse à la Lettre Critique*, précédée d'une étude biographique et critique de Léon Chancerel. Renaissance du Livre, 1930, 1 vol. in-8°, 140 p., avec deux hors-texte, dont le portrait de Grimarest, tirée à 1.150 ex. numérotés.

Amours et intrigues du Maréchal de Richelieu. Edition établie et annotée et préfacée par Olga WORMSER. Le Club Français du Livre, 1955. In-8°, 967 p.

Si cette amusante présentation d'un mythe plutôt que d'un personnage historique, mérite sa place dans la sérieuse collection « Portiques » du Club du Livre, c'est par ses notes, annexes et appendices plus que par le texte même de la *Vie privée du Maréchal*, apocryphe rédigé par des témoins de sa vie faisant flèche des anecdotes les plus suspectes, comme des documents les plus incontestables. Mais le Maréchal de Richelieu, gentilhomme de la Chambre pendant près de quarante ans, fut toujours passionné de théâtre. A ce trait de son caractère, nous devons outre des liaisons célèbres avec les actrices, une ingérence constante dans la vie théâtrale du XVIIIe siècle. Il fut lecteur de manuscrits de théâtre, censeur de Voltaire qui lui soumettait toutes ses œuvres dans l'espoir de les lui voir soutenir, metteur en scène des divertissements et ballets royaux, arbitre des démêlés de Rousseau et de Voltaire à propos de la Princesse de Navarre, « faiseur » et « défenseur » de vedettes, costumier, maître de ballet et même... professeur de diction de Mlle Colombe. Ces divers avatars du célèbre Maréchal sont évoqués dans ce volume, notamment dans les deux derniers chapitres de la *Vie privée* (1), dans la correspondance de Voltaire (2), dans les notes annexes 66, 67, 68, extraites du journal de Papillon de la Ferté et de la correspondance de Grimm. Les liaisons successives de Louis XV avec les sœurs de Mailly inspirent la parodie anonyme d'*Iphigénie* conservée dans la collection Leber de la Bibliothèque de Rouen et partiellement citée, pp. 924-925 (inédit).

D'autre part, sont présentés en appendice (3), le prologue du *Mariage par escalade*, fête donnée par la Marquise de Mauconseil au Maréchal, à Bagatelle, après la prise de Minorque (qui inspira également des couplets à Favart) et *la Lanterne magique* (4) envoyée par Mme de Mauconseil au Maréchal de Richelieu, cité par Paul d'Estrée, mais à notre connaissance inédit.

J. B.

(1) pp. 561 à 605.
(2) pp. 799 à 886.
(3) pp. 890 à 895. Ms 3270 de la Bibliothèque de l'Arsenal.
(4) Ms 3271 de la Bibliothèque de l'Arsenal.

Georges VÉDIER. — **Origine et évolution de la Dramaturgie Néo-classique.** Paris, Presses Universitaires de France, 1955 (pp. 197-205), 1 vol. in-8°, 218 p. avec bibliographie, index et table analytique, 16 hors-texte.

Monsieur de Grimarest.

Sous ce titre, M. G. Védier, professeur à l'Université de Cincinnati, s'est proposé d'étudier l'influence des arts plastiques en Italie — et en France — et tout particulièrement les rapports du rideau d'avant-scène (« la toile de devant ») avec la mise en scène et la règle des Trois Unités.

Dans cet ouvrage (qui témoigne d'une lecture considérable), l'auteur a rassemblé tout ce qui a été écrit depuis Maurice Souriau (*De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*), G. Bapst (*Essai sur l'histoire du théâtre,* 1893) ou Pougin (1885) jusqu'aux récents travaux de H.-C. Lancaster ou de S. Wilma Deierkauf-Holsboer, sur la date d'apparition et l'utilisation du rideau d'avant-scène depuis les origines du théâtre jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. En ce qui concerne les dates, l'éminent professeur n'apporte aucun document nouveau (1). Quant à son emploi, il semble bien — et ce sont les conclusions de l'auteur — que, jusqu'au XVIIIe siècle, sauf exceptions, il servait pour ouvrir et fermer le spectacle (2), correspondant en cela à ce que les théoriciens ont nommé « l'esthétique illusionniste ». Celle-ci refusait notre conception moderne de l'entr'acte qui, arrachant le spectateur au monde des fictions, le remet pour un temps dans la réalité quotidienne. Dès que le décor en perspective s'imposa, le rideau d'avant-scène eut pour objet de cacher ses merveilles au spectateur pour lui en réserver la surprise jusqu'au moment où commençait l'action, tout comme les amateurs de peinture voilaient les tableaux jusqu'à ce que leurs visiteurs fussent en disposition de les admirer. Et ce fut un des charmes de la scène italienne que de donner aux spectateurs (avec d'ailleurs des moyens très simples) le plaisir de voir le décor se transformer sous leurs yeux, — « à vue ». Et plus tard, comme on sait, Beaumarchais se préoccupa d'assurer la continuité de l'action en chargeant ses personnages de déplacer ou d'apporter les éléments nécessaires à la poursuite de l'action, sans en interrompre la continuité. Aussi bien, Molière en avait déjà donné l'exemple dans certaines de ses comédies.

Une importante partie de l'ouvrage (dont l'étude de l'histoire et de l'emploi du rideau d'avant-scène forme le pivot) est consacrée à l'exposé critique des théories de l'unité de temps et de l'unité de lieu et de leur rapport avec la scénographie considérée sous l'angle de la psychologie des spectateurs. Je pense que les esthéticiens liront ces pages avec intérêt et qu'elles leur donneront l'occasion de nombreux échanges de vues, d'autant plus intéressants que, de nos jours, nombre d'animateurs de spectacles, retournant ainsi aux origines, soit par goût, soit par force (les grands spectacles de plein air) ont renoncé à ce rideau d'avant-scène dont le XIXe siècle avait imposé l'usage.

L. Ch.

(1) On sait qu'en 1647, lors des travaux de réfection de l'Hôtel de Bourgogne, étaient prévus dans le devis « *Deux tirants au devant du théâtre pour attacher la frise et l'enlèvement du rideau* ». Devis publié par Jean Lemoine, *La première du Cid,* Paris, 1923.

(2) Nous ne parlons ici que du rideau d'avant-scène, car il est évident que l'usage de rideaux partiels (*tapisserie, rideau de manœuvre* ou *rideau de service, taps*) en cours de spectacle fut, de l'époque médiévale à nos jours, d'usage courant.

Pierre-Aimé TOUCHARD. — **Histoire sentimentale de la Comédie Française.** 1 vol. 28 × 22, composé d'après les maquettes de CHRIS-MARKER et réalisé avec la collaboration de Madeleine HORN-MONVAL pour l'iconographie, Paris, Editions du Seuil, 1955.

Cette histoire « sentimentale » témoigne de l'amour de son auteur pour la vieille Maison qu'il eut le redoutable honneur d'administrer. Sans doute, n'apprend-elle rien qu'ils ne connaissent aux érudits et, sans doute, ceux-ci pourraient-ils relever ici ou là quelques affirmations aventurées. Du moins, il n'en est pas, pensons-nous, qui puissent ne pas reconnaître qu'il y a là un sentiment juste d'une longue et combien complexe histoire. Un tel livre manquait jusqu'ici pour en dégager et éclairer en quelques pages vivantes et passionnées, l'évolution, le sens et la leçon.

A ceux que « le problème » de la Comédie Française et son avenir angoissent, Pierre-Aimé Touchard propose une solution : « rendre à la Société des Comédiens Français sa combativité en lui confiant les responsabilités qui sont incluses dans la notion de troupe... la *défonctionnariser,* lui permettre de refaire son unité, de trouver un chef parmi ses membres au destin duquel elle accepte de lier son propre destin, comme l'on fait les compagnons de Molière, de La Grange et de tous les animateurs qui ont existé jusqu'à ce jour... ».

L. Ch.

André VEINSTEIN. — **Du Théâtre-Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leurs périodiques.** Paris, Librairie Théâtrale, 1955. Préface d'Henri GOUHIER. 1 vol., 21 × 15, 284 p., 7 hors-texte.

Il faut grandement féliciter M. André Veinstein d'avoir pensé à rédiger un catalogue analytique des documents contenus dans les publications périodiques inspirées par l'effort de rénovation théâtrale que menèrent, de 1887 à 1934, Antoine (avec *Le Théâtre Libre*), Paul Fort (avec *Théâtre d'Art*), Lugné-Poë (avec *L'Œuvre*), Jacques Copeau (avec les *Cahiers du Vieux-Colombier*), Gaston Baty (avec *La Chimère,* et *Studio des Champs-Elysées*), Charles Dullin (avec *Correspondance*) et Louis Jouvet (avec *Entr'acte*) (1). Ce travail est d'autant plus important qu'il n'existe dans les bibliothèques publiques que fort peu de collections complètes de ces périodiques; pour en reconstituer une, M. André Veinstein a dû faire appel à des collections privées (Voir pp. 135-140 : dates de publication, bibliothèques, cotes de la Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel).

Un répertoire alphabétique des textes et des documents figurés, pour chaque périodique, puis par sujets (textes et documents figurés traités dans l'ensemble de ces périodiques, pp. 141-275) font de cet ouvrage un instrument de travail très précieux.

Dans une première partie (pp. 17-133) M. A. Veinstein s'est appliqué à « *l'examen appuyé de larges et nombreuses citations, pour chacun des périodiques, de ses principaux chefs d'intérêt d'ordre esthétique et historique* ». Ici, la tâche était délicate, car elle suppose un choix de ces chefs d'intérêt qui peut être discutable quand aux jugements portés sur la personnalité ou l'œuvre de chacun des réformateurs étudiés, comme aussi sur la raison et les buts des dites publications. C'est ainsi que, pour ma part, j'ai toutes raisons de douter que la fondation d'*Entr'acte* « *répondait au désir de Jouvet de faire de la Comédie* [*des Champs-Elysées*] *un véritable foyer artistique et, de la revue, son organe d'information* ». D'autres impératifs ont joué, dont certains furent d'ordre commercial, ressortissant à ce que l'on nomme, au théâtre « les affaires annexes ». Aussi bien, comme l'a signalé M. A. Veinstein, Louis Jouvet y a fort peu écrit, se bornant à y donner des extraits du Compte-Rendu

qu'il fit au Congrès International de Psychologie tenu à Paris du 21 au 27 mars 1929 : *Le Comédien et le Personnage.*

En ce qui concerne Jacques Copeau et les deux numéros des *Cahiers du Vieux Colombier,* M. A. Veinstein évoque « *le projet envisagé par Copeau, avant la publication des Cahiers, d'un périodique dont la formule est quelque peu différente* ». Il cite deux lettres, la première à Jouvet écrite en 1915 (2), la seconde écrite en 1928 « *à propos d'une Revue d'Art Dramatique* » (3). Nous bornant, écrit M. A. Veinstein à citer « *cette conception originale* » *on peut se demander pourquoi* « *à la place du premier projet dont il donnait familièrement un aperçu à Jouvet, se sont substitués* les Cahiers ». Sans doute — ce qui est parfaitement exact — est intervenue « *la question de temps et d'argent* », — et aussi, ajoute-t-il, en reproduisant, d'après le numéro précité de la *Revue d'Histoire du Théâtre,* quelques lignes d'une lettre de Copeau à Henri Brochet (qui se proposait alors de fonder la revue *Jeux, Tréteaux et Personnages*), au fait que Copeau avait, de son propre aveu « *étendu en pensée* (*ses*) *ambitions aux proportions d'une entreprise trop vaste* ».

En fait, Jacques Copeau ne perdit jamais de vue son premier projet et continua jusqu'à sa mort à y attacher une importance extrême (4).

Léon CHANCEREL.

---

(1) Il serait souhaitable que le même travail fût fait : 1° pour les programmes (entre autres et en particulier ceux du *Vieux-Colombier,* ceux de *La Petite Scène* de Xavier de Courville et Marie-Ange Rivain, ceux de la *Compagnie des Quinze* et ceux du début de la Direction de Louis Jouvet à la *Comédie des Champs-Elysées*) dans lesquels (et c'était alors une innovation) furent insérés des commentaires ou des citations qui contribuent à éclairer la pensée et les objectifs des animateurs précités. 2° pour les divers divers périodiques inspirés par la même pensée et le même besoin dont M. A. Veinstein en énumère quelques-uns (p. 10, en note).

(2) Publiée dans les *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault,* 1re année, 2e Cahier, 1953 : *Quatre lettres de Jacques Copeau à Louis Jouvet.*

(3) *Revue d'Histoire du Théâtre,* I, 1950.

(4) Nous nous proposons de le montrer dans un prochain numéro en publiant quelques extraits de l'importante correspondance et des longs rapports de travail que Copeau entretint dans ce but avec notre président (N.D.L.R.).

Aniouta PITOEFF. — **Ludmilla, ma mère.** Paris, Julliard, édit. 1955. 14 × 20, 296 p., 12 illustr. Portraits et maquette, avec un portrait de l'auteur par Pablo PICASSO.

On sait la place exceptionnelle et très personnelle que tient Georges Pitoëff dans l'histoire des théâtres, dits du *Cartel,* aux côtés de Louis Jouvet, Charles Dullin et Gaston Baty. Et pourtant, jusqu'ici, fort rares étaient les ouvrages où l'historien pouvait trouver des documents. A travers Ludmilla, c'est la grande aventure de la Compagnie Pitoëff et de son génial animateur qui nous est contée sous le double signe de la piété filiale et de la pratique théâtrale. Pour moi, j'ai retrouvé dans ces pages un exact et émouvant portrait de ces deux êtres exceptionnels que j'ai connus et aimés, j'ai revécu leurs luttes, leurs réussites et leurs échecs. S'il m'est difficile sinon impossible de faire de ce livre un compte-rendu objectif, je puis du moins affirmer qu'on ne peut tenter d'écrire une histoire du théâtre contemporain sans l'avoir lu et relu, d'autant plus qu'Aniouta Pitoëff a eu l'excellente idée de donner en appendice la longue liste

des auteurs joués par Pitoëff en Russie, en Suisse et à Paris, avec la date et le lieu des représentations, liste établie par Jean de Rigault et précédemment publiée dans *Notre Théâtre* (Lieutier, édit.), tiré à petit nombre et sur le point d'être épuisé.

L. Ch.

Pauline TEILLON-DULLIN et Charles CHARRAS. — **Charles Dullin ou les Ensorcelés du Châtelard.** Préface de Jean-Louis BARRAULT. Publications de la Société d'Histoire du Théâtre. Paris, Michel Brient édit., 1955.

Quiconque, n'ayant pas vécu dans l'intimité de Charles Dullin chercherait, à travers tant de documents épars et déjà tant de légendes, à tracer de lui un portrait authentique, ne poura le faire s'il n'a lu ce livre où se trouve minutieusement décrit par sa sœur aînée — une sœur quasi maternelle — l'enfance et l'adolescence du fondateur de l'Atelier. Comme l'a écrit Jean-Louis Barrault dans son émouvante et judicieuse préface, Pauline Teillon, « *en décomposant par petits tableaux successifs toute la jeunesse de Dullin, en a fait un portrait profond, comme par le phénomène de polarisation du spectre solaire on voit de quoi se compose la lumière* ».

C'est le vieux château savoyard du Châtelard où il vécut son enfance, qui a marqué Charles Dullin, je dirais presque qui l'a *fait*. C'est tout un monde essentiellement « dramatique » aussi bien par le décor que par les personnages que décrit Pauline Teillon, par petites touches, avec un bonheur d'expression, une acuité de vision, une émotion contenue qui font penser à certaines pages de Colette.

Ce côté « dramatique » de la demeure des Dullin avait profondément frappé Jacques Copeau. Il s'est souvenu de l'Oncle Joseph dans le personnage du grand-père de *La Maison Natale* et aussi du départ du frère aîné de Charles Dullin.

Bien plus, dans le grand roman qu'il rêvait d'écrire, large place était faite au Châtelard et à ses habitants dont il était soucieux de connaître les moindres détails. (1)

Pauline Teillon nous a quittés voici un an. Elle avait vécu dans l'intimité d'une des plus grandes aventures théâtrales de ce siècle, depuis la rencontre de son frère avec Jacques Copeau. Elle en a connu tous les secrets, souffert tous les drames. Je ne l'entendrai plus évoquer tout cela, dans son modeste logement proche des Buttes Chaumont qu'elle ne quittait presque plus, avec une lucidité de jugement d'où toute dureté étaient chrétiennement bannies. Quiconque aime le théâtre et cherche à en percer les mystères — et pas seulement l'historien — ne saurait ignorer ce livre tant pour sa qualité spirituelle rare que pour les enseignements qui s'en dégagent. De nombreuses photographies de Charles Dullin ajoutent à l'intérêt de l'ouvrage. La plupart n'avaient jamais été publiées jusqu'ici.

L. Ch.

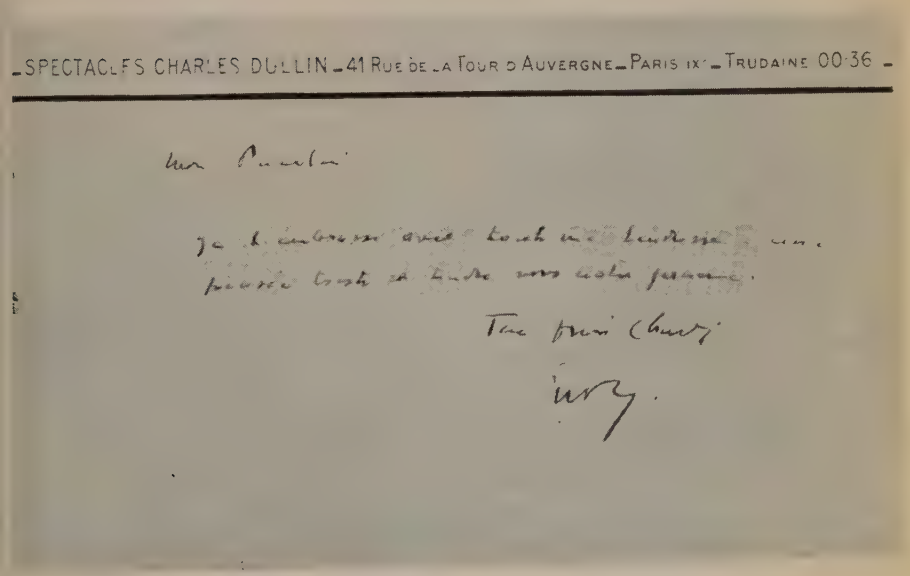
(1) Cf. Correspondance de Jacques Copeau (collection particulière) et Roger MARTIN DU GARD, *Œuvres complètes*, La Pléïade, 1955, extraits in Nouvelle N.R.F., oct. 1955.

Roger GAILLARD. — **Le « Joueur et le Sapajou ».** Paris, Calmann-Lévy édit., 1955, 1 vol. 19 × 14, 300 p.

Sous ce titre qui peut surprendre, Roger Gaillard donne une suite à son premier livre de souvenirs de théâtre (*La Vie d'un Joueur*) dont nous avons en son temps rendu compte.

uline et Charles Dullin
1903.

(Photo Rigal).



Fac-simile de la dernière lettre de Charles Dullin à sa sœur.

(Photos Rigal).

Charles Dullin sortant à cheval de la cour intérieure du Châtelard (autour de 1901).

(Photos Rigal).

Charles Dullin à Lyon en 1904.

(Photo Rigal).

Ces *Souvenirs* d'un comédien fervent expert en son art sont admirablement « mis en scène » et le dialogue — entre « le Sapajou » et le « Comédien » — toujours juste, parfois attendri, souvent mordant (mais jamais amer) a toutes les vertus, toute l'efficacité d'un excellent dialogue de théâtre. Nombre de nos auteurs même des plus applaudis pourraient en prendre de la graine.

Il n'est pas besoin de souligner l'intérêt documentaire de ce second volume, puisque l'on y voit défiler tous ceux qui furent « le théâtre » — auteurs, directeurs, comédiens, metteurs en scène — depuis 1925.

L. Ch.

Nina GOURFINKEL. — **Constantin Stanislavski.** Paris, Collection « Le Théâtre et les Jours », l'Arche édit., 1955, 14 × 19, 240 p.

Voici enfin, sur une des plus grandes figures du théâtre de la fin du siècle dernier et du premier tiers de celui-ci, le premier livre de langue française important qui soit offert aux historiens. Sans doute, avait-on pu apercevoir quelques traits caractéristiques de Stanislavski grâce aux précédents ouvrages et études de Nina Gourfinkel et tout particulièrement à sa traduction des mémoires de celui que Copeau nommait « le père du théâtre russe contemporain » ou encore « notre maître à tous ». (1). Un certain nombre d'entre nous avaient eu, en outre, l'heureuse fortune de connaître Stanislavski lors de ses séjours à Paris ou dans le midi de la France. Ils avaient pu éprouver le sentiment de grandeur qu'il rayonnait (2).

Ce livre est puisé aux témoignages et écrits de source directe et aux propres écrits de Stanislavski, le fait que l'auteur a vécu, toute jeune, dans l'atmosphère de vénération et d'adoration qui entourait le fondateur du Théâtre Artistique de Moscou, qu'elle fut une spectatrice passionnée et assidue de ce théâtre qui après avoir été, dans les premières années de ce siècle, l'expression des idées, des goûts, des espoirs de l'*intelliguentsia* jouit aujourd'hui en U.R.S.S. du même prestige dont il jouissait en Russie tsariste et continue de former de nouvelles générations d'acteurs et de metteurs en scène.

Nous ne saurions résumer les quelque deux cents quarante pages de ce livre capital. Il permet de réviser bien des vues fausses sur les conceptions de Stanislavski sur la mise en scène : s'il est vrai qu'après Antoine, qu'il admirait, il partit du réalisme naturaliste et l'introduisit en Russie en 1890, Nina Gourfinkel démontre qu'il fut loin de s'y installer et qu'il essaya de tous les styles, explora tous les modes de l'image scénique avant d'en revenir à ce « réalisme socialiste » qui représente aujourd'hui dans toutes les républiques de l'Est européen et en Chine la base même de la politique théâtrale culturelle, où le « Système Stanislavski », sa méthode d'auto-éducation de l'acteur, est partout appliquée.

« J'aime les hommes qui aiment la vie », disait Gorki à propos de Stanislavski et il le définissait ainsi : « C'est l'homme dans toute sa beauté ». Tel fut le sentiment que j'éprouvais lors de mes trop rares rencontres avec Constantin Stanislavski. Le livre de Nina Gourfinkel en confirme le bien-fondé (3).

L. Ch.

(1) Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'Art*, traduit par Nina Gourfinkel avec la collaboration de Léon Chancerel, préface de Jacques Copeau. Edit. Albert, Bruxelles, 1934, réédition Librairie Théâtrale, 1950. Voir aussi la traduction des

notes et commentaires pour *Othello* (collection « Mises en Scènes », édit. du Seuil, 1948) et *Naissance d'un monde* (édit. du Seuil, 1953).

(2) Louis Jouvet, *Rencontre avec Stanislavski*, R.H.T., 1954, n° 4, p. 287.

(3) On trouvera en outre dans ce livre de très utiles notices sur les diverses personnalités mentionnées et plus spécialement sur les acteurs, les metteurs en scène et les mécènes du théâtre russe généralement peu connus des lecteurs français.

Jacques NICOLLE. — **La Symétrie, dans la nature et les travaux des Hommes.** Préface de Louis de BROGLIE. Paris, La Colombe, 1955. In-8°, 136 p., 65 fig., 16 hors-texte.

Mettre à la portée du grand public les principes essentiels et les applications de la symétrie dans les Sciences et les Arts, tel est le but de cet ouvrage d'une lecture agréable et aisée. Après avoir étudié le rôle de la symétrie dans la nature, en examinant des exemples curieux dans les trois règnes, l'auteur nous convie à nous pencher avec lui sur ces questions d'harmonie et d'équilibre qui nous étonnent constamment. Il nous fait découvrir comment la notion de symétrie (qui signifie « avec mesure ») s'est imposée aux hommes, et l'usage que de grands savants, d'une part les Pasteur ou Pierre Curie, et les artistes d'autre part ont pu faire des règles qu'ils avaient dégagées de leurs expériences. L. de Broglie nous dit « L'aspect de tous les phénomènes étant réglé par la présence ou par l'absence de symétrie, elle intervient dans toutes les manifestations de la vie quotidienne ».

L'homme possédant un *plan de symétrie vertical* est sensible à une symétrie du même genre quand elle se présente dans la nature et cherche à la reproduire. Des raisons de pesanteur et de stabilité l'y obligent, d'ailleurs, souvent dans la réalisation de la plupart des objets. Après avoir étudié la symétrie dans l'architecture et les arts plastiques, Jacques Nicolle consacre quelques pages, d'un intérêt plus direct pour nous, à la symétrie dans le théâtre. Il oppose les effets de symétrie « statique », ceux du décor, aux moyens et effets « dynamiques » utilisés dans le déroulement d'une action ou dans la présentation d'un spectacle de danse.

L'architecture et la scène du théâtre grec ou romain présentaient un plan vertical de symétrie. Au moyen-âge, c'est dans le symbolisme qu'on trouve des exemples de symétrie, ex. : les trois divisions : ciel, terre, enfer; ou encore dans la répétition des stations du Chemin de Croix.

La scène des Humanistes à la Renaissance, nous ramène à une symétrie de plan vertical alliée aux effets de perspective.

A l'époque classique et dans l'Opéra du XVIIe siècle, la plantation du décor est régulière et la composition symétrique, tandis qu'au XVIIIe siècle Servandoni introduira dans le décor, sur la scène de l'Opéra, des effets de perspective oblique d'esprit baroque.

La symétrie intervient aussi dans la composition des pièces. Ainsi le thème classique nous fournit le déroulement de deux actions parallèles avec deux couples, maîtres et serviteurs mêlés à des intrigues analogues (ex. : *Le dépit amoureux*). La répétition est un des ressorts du comique chez Molière. Un même personnage se retrouvant un certain nombre de fois dans une même situation embarrassante, provoque un effet comique (*l'Etourdi*).

Dans *Georges Dandin*, la composition est un triptyque dont les trois volets reproduisent le même canevas. Dans *Dom Juan*, les répliques s'équilibrent et les scènes se reproduisent. Le rythme est

d'une importance capitale dans la comédie moliéresque comme il l'était dans la Commedia dell'Arte.

Le procédé de *Symétrie par répétition* se retrouve d'ailleurs dans la musique et dans les arts décoratifs. La symétrie joue également un grand rôle dans la danse : un couple de danseurs peut présenter une symétrie par *translation* quand les deux partenaires effectuent des mouvements similaires, ou bien symétrie *en miroir* lorsqu'ils exécutent des mouvements opposés. Un ensemble de girls peut produire un effet de symétrie mais réalisé d'une manière dynamique semblable à la frise d'un motif décoratif, qui, elle, est exécutée d'une manière statique.

Le livre de Jacques Nicolle ne prétend pas épuiser un sujet assez neuf, il nous invite à l'observation et à la réflexion.

Hélène LECLERC.

Jurgis BALTRUSAITIS. — **Anamorphoses ou perspectives curieuses.** Paris, Edit. O. Perrin, 1955.

Si la perspective, technique de l'illusion, est constamment associée au développement de la scène théâtrale, inversement, des effets purements théâtraux jouent fréquemment dans les combinaisons optiques des peintres. Le livre de Baltrusaitis qui traite des perspectives déformées par une saturation des artifices, est particulièrement révélateur à ce sujet. L'ouvrage commence par l'histoire des espaces simulés dans le théâtre. Des profondeurs illimitées peuvent être évoquées par le rétrécissement brusque des limites latérales de la scène et par l'élévation de l'horizon; système qui se constitue progressivement au cours du XVIe siècle. L'espace illusoire (arrière-scène inclinée) et l'espace vrai (avant-scène plate) se juxtaposent d'abord, communiquent ensuite, finissent par fusionner. Ce sont des « perspectives accélérées » qui se développent autour de la représentation vivante et la situent dans le domaine de la féerie. Le procédé purement scénique se retrouve dans les palais et les églises de la Renaissance. Aux « perspectives accélérées » s'opposent les « perspectives ralenties » qui, elles, rapprochent, par un accroissement progressif, les formes éloignées et raccourcissent l'espace. Ces rallongements peuvent être, eux aussi, illimités. Lorsqu'ils détruisent la forme en la faisant sortir de son orbite, la « perspective ralentie » est une *anamorphose*. Vue de face, la composition est un étrange enchevêtrement de figures illisibles qui se redressent et se présentent semblables à elles-mêms lorsqu'on les regarde obliquement. En inscrivant des images différentes à l'intérieur des formes étirées, on peut produire une succession de scènes qui apparaissent et disparaissent selon le point de vue.

En installant un crâne anamorphotique dans son tableau des *Ambassadeurs*, Holbein l'a combiné comme un mystère en deux actes : apothéose de la gloire humaine, quand on la voit de face, apparition du signe de la Mort quand on s'en approche. Ces mises en scène étaient fréquentes au XVIIe siècle. Des figures de saints et des paysages surgissaient ainsi et s'évanouissaient sur les murs des cloîtres. Les fêtes, les réceptions, conduites comme des spectacles théâtraux jouaient sans cesse avec ces illusions optiques. La nature même et les jardins étaient souvent interprétés comme un décor anamorphotique où s'inséraient des représentations vivantes. La vie et l'art baroque se rejoignent dans le théâtre.

Léon CHANCEREL. — **Panorama du théâtre.** Paris, Coll. Armand Colin, N° 305, 1955. In-12, 224 p.

L. Chancerel se défend d'avoir voulu écrire, en deux cents pages, une histoire du théâtre. Ne cherchons surtout pas dans son livre une histoire de la littérature théâtrale (nous n'y trouverions ni Corneille, ni Racine), ni davantage une histoire de la scénographie : il s'est attaché uniquement au « fait théâtral », à l'historique de cet instinct primitif qui pousse l'homme à se réincarner passagèrement dans un personnage.

Instinct à deux visages : l'un, sacré, qui a fait, du dithyrambe dyonisiaque, se dégager la tragédie ancienne (et que L. Chancerel appelle « esprit de célébration »); l'autre, parodique, qui déclenche chez l'homme un besoin d'extériorisation forcenée. L. Chancerel les suivra tous deux à travers les siècles, depuis les origines égyptiennes et grecques, où ils se manifestent sous leur forme naturelle, jusqu'aux drames et aux comédies les plus élaborées des temps modernes. Dégagé des servitudes de l'historien, il n'hésitera pas à s'attarder aux périodes de résurgence les plus vives de cet instinct (comme celle de la comédie italienne).

Si ce double panorama est étayé par une érudition sans défaillance (hormis le théâtre oriental qui est traité un peu trop rapidement pour notre appétit), son principal mérite est dans la compréhension profonde que L. Chancerel a du phénomène théâtral. On ne saurait apporter plus de lucide *sympathie* pour nous faire saisir dans son premier jaillissement l'instinct théâtral, et le suivre au fond des manifestations d'apparence intellectuelle. Cette étude est indispensable à qui veut bien saisir la portée profonde du théâtre.

Mais le théâtre cesse vite d'être un pur instinct, pour devenir une forme d'art soumise aux inspirations des écrivains. La littérature s'empare de lui. L. Chancerel consacre donc une troisième partie de son livre au « théâtre littéraire ». Il s'attarde avec raison sur Gœthe et l'expérience de Weimar. Mais on regrette qu'il s'en tienne à cet exemple, et qu'il passe en particulier sous silence toute une lignée d'écrivains qui ne sont pas au départ des hommes de théâtre (de Corneille à Montherlant), mais qui ont trouvé dans le dialogue dramatique une forme d'art dont les exigences très spéciales correspondaient à leur génie personnel. L'instinct théâtral ici s'est effacé, et ne compte plus que par l'instrument qu'il a apporté à des écrivains venus de l'extérieur. Cette conjonction du fait théâtral et d'auteurs étrangers au métier a fait naître, parmi d'innombrables déchets, trop de chefs-d'œuvre pour qu'on ne souhaite pas qu'un panorama du théâtre leur laisse une place un peu plus grande.

Cette lacune signalée, l'essai de L. Chancerel a encore un mérite qui, à lui seul, recommanderait fermement son livre : à un public (et aussi, malheureusement, à une presse), qui ne voit plus dans le théâtre qu'une distraction d'un soir (comme le cinéma, l'apéritif, le gueuleton du dimanche) il rappelle que, si la règle du théâtre est en effet de *plaire*, elle ne signifie pas qu'il faille confondre *agrément* avec *facilité;* il nous montre que, aussi bien dans la Farce que dans la Tragédie, le théâtre est le fruit d'un état d'exaltation collectif qui, jusque dans ses expressions triviales, résulte d'une *élévation* morale de la foule. Condamnant, par cette simple constatation, le théâtre commercial, les spectateurs relâchés, les distractions avilissantes, il rend au théâtre sa dignité profonde. C'est dire combien ce livre nous paraît indispensable.

Pierre QUÉMÉNEUR.

Jean-Jacques MAYOUX. — **Le Théâtre Chinois.** Pierre ABRAHAM, **Pékin à Paris,** Europe, N° spécial, août-septembre 1955.

En 14 pages substantielles, J.-J. Mayoux, qui connaît bien la question pour avoir longtemps séjourné en Chine, rappelle les origines et les caractères du théâtre chinois traditionnel, « *synthèse du chant, de la danse et du drame* ». Une analyse du *Palais d'Eternelle Jeunesse* du poète Houng Tcheng (XVIIe siècle), pris à titre d'exemple, poème du don complet de soi à une idée ou à un être, « *rapprochant l'engagement social et politique de l'engagement humain dont il est un degré supérieur* », dégage les constantes de ce théâtre anti-réaliste, essentiellement symboliste, — quasi liturgique — vivifié par une technique de l'acteur, d'une précision, d'une efficacité, d'une virtuosité dont le théâtre occidental semble avoir perdu jusqu'à la notion, aussi bien chez les acteurs que chez les spectateurs. M. J.-J. Mayoux souligne que, selon les directives mêmes de Mao Tsé-Toung, données en 1942, en pleine guerre révolutionnaire, si le théâtre chinois contemporain cherche de nouvelles formes dramatiques, s'il s'inspire des événements politiques et sociaux, il reste profondément imprégné des traditions et disciplines traditionnelles. Il n'a pas renié ce magnifique patrimoine; il s'y est intégré.

Complétant cet aperçu, Pierre Abraham analyse (pp. 131-134) les raisons de son admiration devant les spectacles donnés l'été dernier à Paris, au Théâtre Sarah-Bernardt, par l'Opéra de Pékin auquel s'était joint le Théâtre Artistique Populaire de Liaoning.

L. Ch.

GRANDE-BRETAGNE

May DANIELS. — **The French Drama of the Unspoken** (Le Théâtre français de l'Inexprimé). Edinburgh, The University Press, 1953, in-16, 264 p.

Parmi les études consacrées au théâtre français contemporain, celle-ci est à coup sûr une des plus intéressantes. L'auteur pose avec netteté le problème du silence au théâtre, utilisé comme un moyen d'expression particulièrement significatif par un groupe d'auteurs dont les plus marquants sont, après Maeterlinck, Charles Vildrac, Denys Amiel, et surtout J.-J. Bernard. Par une étude précise et minutieuse de leurs théories et de leurs œuvres essentielles, Miss May Daniels dégage la valeur suggestive de ce qu'elle appelle l'*Inexprimé,* préférant à juste titre ce terme à celui, trop général, de *Silence;* car le silence est négatif tandis que l'inexprimé sous-entend un monde de pensées plus ou moins conscientes qui dictent l'action. Les procédés des différents auteurs de cette école sont démontés avec habileté et appréciés parfois sans indulgence; de nombreuses citations illustrent avec bonheur la démonstration qui conclut par la valeur prédominante de l'expression sur le silence. Une bibliographie soigneuse et un index complètent cette étude qu'il est réconfortant de trouver sous une plume étrangère.

Pierre MÉLÈSE.

ITALIE

Tito ROSINA. — **Mezzo secolo de La Figlia di Jorio.** Genova, casa editrice Giuseppe Principato, 1955, 18 × 25, 408 p. et 102 pl. hors-texte.

On devait déjà à Tito Rosina plusieurs ouvrages concernant l'œuvre et la vie de Gabriele d'Annunzio : *Attraverso la cita del silenzio* (1931), *D'Annunzio e la poesia di Garibaldi* (1934), *Genova e Gabriele d'Annunzio* (1938), *Saggi dannunziani* (1952). Ce nouvel ouvrage, abondamment et fort bien illustré, suit l'histoire de *La fille de Jorio* depuis ses sources d'inspiration jusqu'à la première représentation et celles qui suivirent. On y trouve de nombreux détails sur l'interprétation, la mise en scène, l'accueil fait à l'œuvre, etc. avec à l'appui la publication de nombreux documents inédits (certains en fac-simile), le tout complété par une importante bibliographie (pp. 363-394).

L. Ch.

(1) Nous ne saurions trop rendre hommage aux éditeurs italiens qui « sortent » avec le plus grand soin de nombreux et souvent fort coûteux ouvrages concernant le théâtre. Qu'ils veuillent bien, tous, en trouver ici la cordiale expression.

MUSIQUE ET DANSE

Henri BUSSER. — **De Pelléas aux Indes galantes.** Paris, Arthème Fayard édit., 1955, 290 p.

Grâce à sa longévité — il est un tout vert octogénaire — Henri Büsser peut dans son livre de souvenirs évoquer tous les grands noms de la musique française depuis Gounod jusqu'à nos jours.

Sa triple carrière parallèle de compositeur, chef d'orchestre et professeur l'avait mis dans l'intimité aussi bien d'Albert Carré et d'André Messager que dans celle d'un Jacques Rouché, de César Franck, Saint-Saëns, Widor, Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, Fauré et de tant d'autres.

Aussi ce livre qui survole soixante-dix ans de musique française a l'extraordinaire mérite d'avoir été vécu par l'historien qui en écrit l'histoire. De sorte qu'à côté de maintes notations précises (Büsser pendant de nombreuses années a tenu une sorte de « journal de bord »), les personnages qu'il présente et les œuvres qu'il a dirigées prennent une intensité de vie exceptionnelle. On pense aux images d'un film documentaire qui ressusciterait devant nos yeux émerveillés toute une époque glorieuse, encore près de la nôtre, mais déjà si loin par son climat, ses mœurs individuelles et sociales.

Henri Büsser, dont l'activité ne s'est jamais démentie, a présidé, comme tout le monde le sait, à la révision des *Indes Galantes* et d'*Obéron*. Mais son plus grand titre de gloire n'est-il pas d'avoir conduit jusqu'au Premier Grand Prix de Rome la plupart des compositeurs de talent qui sont aujourd'hui le brillant soutien de l'Ecole contemporaine de musique française? Vingt-six Grands Prix de Rome depuis

1931, parmi lesquels Jacques Dupont, René Challan, Henri Dutilleux, Pierre Sancan, Gallois Montbrun, Marcel Bistch, Claude Pascal, Pierre Petit, Jean-Michel Damase... Joli palmarès, n'est-il pas vrai?

A. Boll.

Claude BAIGNÈRES. — **Vivaldi.** Paris, Laffont édit., 1955, 140 p.

Il est difficile de mieux ressuciter, en moins de 140 pages, un musicien, connu certes mais un peu négligé, que ne l'a fait Claude Baignères dans son *Vivaldi.*

Ah! oui, Vivaldi, ses concertos; le virtuose du violon... Ces concertos ne sont pas oubliés et Baignières leur consacre 40 pages d'analyse concise et efficace. Mais auparavant l'auteur nous promène dans cette Venise, ville de plaisir dans laquelle : « la musique se répandait comme un parfum apporté par la brise, comme une épidémie ». La folie de l'opéra y régnait alors sans interruption : de 1713 à 1718 notre musicien n'en compose pas moins de 10! Heureuse époque où, aussitôt terminé, l'ouvrage lyrique entrait en répétitions, s'agrémentait d'un cadre décoratif somptueux et disparaissait pour faire place au suivant. L'expression « avoir des œuvres en cartons » n'était certes pas encore inventée, et pour cause!

L'existence de l'homme, religieux défroqué, est aussi mouvementée que pittoresque. Elle est relatée avec aisance et esprit. Bref un charmant livre qui a en outre le mérite de fixer un point d'histoire de la musique.

A. B.

Georges FAVRE. — **Musiciens français modernes.** Paris, Durand et Cie, 1953, 110 p., 10 hors-texte.

A la demande de la Maison Durand, qui aime les valeurs sûres, M. Georges Favre a réuni en un volume les portraits de dix compositeurs : Saint-Saëns, Lalo, Chabrier, Duparc, Fauré, Debussy, d'Indy, Dukas, Ravel, Roussel qui ont rendu illustre l'Ecole française de musique de la fin du XIXe siècle et du premier quart du XXe.

Ouvrage de vulgarisation fort bien fait qui, en deux ou trois pages, situe l'art de chacun d'eux, avec l'appui de pages caractéristiques et leurs références « disquées », comportant en outre une bibliographie sommaire et un index des noms cités.

Le caractère éducateur de ces 100 pages peut fort bien s'étendre à l'amateur lequel y trouvera un guide succinct, néanmoins précieux.

A. B.

MENOTTI, SAUGUET, DUMESNIL. — **L'Opéra.** Profils N° 12. Version française, Buchet-Chastel édit., 3e trim. 1955.

Nous ne saurions passer sous silence trois études sur l'Opéra, parues dans la revue *Profils.* Une est due à un critique, René Dumesnil, les deux autres sont le fait de deux compositeurs, Henri Sauguet et Gian-Carlo Menotti.

René Dumesnil a pris pour thème « les rapports du texte et de la musique dans les opéras ». Il estime que jamais l'expression

« traduttore, traditore » ne s'est révélée, dans ce domaine, aussi significative. Pour lui le problème de la traduction est un problème insoluble et il souhaite que toutes les partitions d'opéras soient chantées dans leur langue originelle. « Encore que les puristes, lui répond Menotti, soient horriblement torturés à la simple idée qu'on puisse traduire les chefs-d'œuvre de l'opéra... la plupart des compositeurs — ce fut le cas pour Debussy et Strauss — ont prêté leur collaboration aux traducteurs ». Et de citer Shakespeare, grandissime poète « dont la singularité et l'universalité de son génie survivent à la plus approximative des traductions ».

Ce que nous pouvons dire c'est qu'en dehors des caractéristiques de chaque langue, c'est la musique qui doit guider la traduction : vouloir opérer cette traduction en vers, c'est vouloir l'impossible. Il ne s'agit pas non plus de se laisser emprisonner par le sens trop précis d'un texte, car les mots commentés par une musique ne revêtent nullement une précision absolue. C'est, soit la situation dramatique, soit l'élan affectif qui doivent former la trame de toute traduction : le mot à mot est une absurdité, et il ne peut être question, en l'occurence, que d'une « correspondance » extrêmement libre.

Henri Sauguet, de son côté, examine le théâtre chanté dans son ensemble. L'analyse qu'il en fait est plus critique que constructive. Ce qu'il dit du livret est fort pertinent : « Pas de littérature, pas d'images superflues ». Alors pourquoi avoir mis *Les Caprices de Marianne* en musique, en respectant quasi-fidèlement le texte de Musset?

Seul à nos yeux, l'article de Menotti « Fondement de l'opéra » jette les bases d'un renouveau esthétique du théâtre d'opéra. L'auteur du *Consul*, on s'en doute, porte l'accent sur la dramaturgie de tout ouvrage lyrique. A son dire, on néglige beaucoup trop « les valeurs proprement théâtrales ». Un bon livret, selon lui, n'est rien d'autre qu'un livret qui inspire de la bonne musique à un compositeur ». Toutefois lorsqu'il parle de : « l'étonnante rapidité avec laquelle la musique parvient à exprimer une situation », nous nous écartons de lui ; l'exposé chanté d'une situation est beaucoup plus lent que son exposé parlé. C'est pourquoi les classiques ont inventé le récitatif secco, quasi-parlando. « Une seule note de cor, dit encore Menotti, peut illuminer une salle ». Sans doute, mais lorsque le spectateur sait de quoi il s'agit!

Dans ces vingt pages que constituent ces trois articles il y a beaucoup plus à glaner qu'en de longs volumes dus à d'éminents musicographes. Et l'homme de métier, qui sait de quoi il parle, qui chaque fois que le rideau se lève gagnera ou perdra la partie, apporte, en cette matière, des éclaircissements extrêmement précieux.

A. B.

La Revue Opéra, N° XI. Edit. Théâtre de l'Opéra, 64 p.

Ce numéro, selon la coutume désormais établie, relate l'activité des Théâtres lyriques nationaux. On nous y parle, à nouveau, des trois opéras-spectacles (*Les Indes galantes, Obéron, La Flûte enchantée*) qui demeureront la marque du passage de Maurice Lehmann à la tête de cette Institution (article de Raymond Cortat), avec comme avant-propos un texte fort évocateur d'Emile Henriot, intitulé « L'Opéra fabuleux ».

Jacques Dentan nous parle de *Faust*, à propos d'une future nouvelle présentation du chef-d'œuvre de Gounod, remise d'année en

année. Ele devait primitivement être l'œuvre de Cassandre, puis celle de Labisse, enfin les dernières maquettes adoptées (provisoirement) sont signées Wakhéwitch.

Marcel Delannoy fait un court historique de *La Tragédie de Salomé*, le magnifique poème symphonique dansé de Florent Schmitt qui, cette saison, a réapparu à l'affiche.

De son côté Claude Baignères consacre deux pages à l'analyse de la partition des *Noces fantastiques* de Marcel Delannoy, dont le succès s'affirme à chaque représentation.

Paul le Flem nous entretient de *La Belle Hélène*, ballet, Serge Moreux étudie la *Numance* d'Henri Barraud, Henri Troyat et René Dumesnil nous font entrer dans l'intimité d'*Eugène Onéguine* (Pouchkine et Tchaïkowsky) qui récemment a été inscrit au répertoire de la Salle Favart.

De très nombreuses illustrations, en noir et en couleurs, font de ce numéro un document d'un intérêt incontestable.

A. B.

Odette VALÉRI et Janine BRILLET. — **L'Opéra.** Paris, Edit. de Minuit, 1955. 192 p., 12 pl. hors-texte, 4 illustrat.

L'idée de consacrer un opuscule à « L'Opéra » de Paris était bonne en soi. Encore eût-il fallu sortir, de temps à autre, de la petite anecdote, aussi savoureuse qu'elle aît pu paraître, et montrer, à travers les bâtiments, les œuvres et les interprètes, l'évolution de l'art lyrique.

Non pas que le plan suivi par les auteurs ne soit valable : on y passe en revue successivement, jusqu'à la Salle Garnier, les différents édifices qui depuis la création de l'Opéra, au temps de Lulli, ont abrité « cette forme à la fois sublime et monstrueuse de spectacle »; puis on y examine les grands créateurs du genre, de Lulli à Gounod, les grands chanteurs et chanteuses, de Duprez à Caruso, les grands danseurs et danseuses de la Camargo à Serge Lifar, le tout complété par un tableau des grandes dates de l'opéra, de 1656 à nos jours. On regrettera l'absence de tout index nominatif et on félicitera Georges Auric de sa Préface qui conclut par ces lignes : « Il n'est presque plus de musiciens, aujourd'hui, pour avoir l'intrépidité de s'aventurer à la composition d'un authentique opéra... Il est triste de n'avoir encore pu écouter au Palais Garnier deux chefs-d'œuvre que toutes les capitales connaissent déjà : le *Wozzeck* d'Alban Berg, *L'Amour des trois oranges* de Serge Prokofieff... » auxquels nous ajouterons personnellement *Le château de Barbe-Bleue* de Bela Bartok.

Ouvrage agréable à parcourir, encore que parsemé de quelques erreurs, écrit dans un style assez plat et dont les idées sont bien souvent entachées de « primarisme ».

A. B.

Serge MOREUX. — **Bela Bartok.** 328 p. — **Bela Bartok, l'homme et l'œuvre.** La Revue Musicale. N° 224, 224 p. (Richard-Masse édit.).

Il y aura bientôt dix ans que Bela Bartok est mort, aux U.S.A., dans le dénuement le plus complet, dix ans pendant lesquels son œuvre n'a cessé de grandir, de s'imposer auprès du public le plus

conformiste! Consécration tardive à un compositeur hongrois (1881-1945) qui fut un des plus grands noms de la musique de notre temps.

Le livre de Serge Moreux est une refonte du court ouvrage qu'il avait consacré dès 1948 au même compositeur. On y retrouve l'analyse de son œuvre, considérablement enrichie par ce que l'homme avait de noblesse, d'incorruptibilité dans le caractère, et cela grâce à une correspondance jusqu'alors inédite. Sans doute Serge Moreux n'a-t-il pas épuisé le sujet, mais il nous donne déjà un aperçu extrêmement précieux du labeur de ce folkloriste passionné qui, revenant aux sources de la musique populaire hongroise, a réussi — pendant qu'il en était temps encore — à la sauver de l'oubli; il montre les dons de création uniques de l'auteur de nombreux quatuors, d'innombrables mélodies et pièces pour piano, d'œuvres scéniques (*Le Château de Barbe-Bleue,* drame lyrique, 1912; *Le Prince des bois* et *Le Mandarin merveilleux,* 1914 et 1919) et de cet étonnant chef-d'œuvre qu'est la partition pour Instruments à cordes, percussion et célesta (1936).

Dans *La Revue musicale,* faisant suite aux hommages de Delvincourt, Delage, Durey, Harsanyi, Ibert, Kosma, Milhaud, Poulenc... Gisèle Brelet étudie l'esthétique de Bartok, Lajos Hernadi analyse le pianiste, le pédagogue et l'homme, Suzanne Demarquez nous fait part de ses remarquables réflexions, tandis que Janos Bartok nous parle de Bela pionnier de la musicologie et que Weismann analyse techniquement son écriture pianistique; ensemble complété par de nombreux écrits de Bartok lui-même.

A. B.

ROLAND-MANUEL. — **Plaisir de la musique.** Vol. 4· **L'Opéra.** Paris, Le Seuil, 1955, 280 p.

L'érudition de Roland-Manuel, bien connue des auditeurs de la Radiodiffusion française, est immense. Qui mieux est, cette érudition est tellement assimilée par l'auteur que jamais elle ne prend l'allure d'un commentaire pédagogique : Roland-Manuel a l'art d'apprendre aux gens des choses, sans avoir l'air d'y toucher. Le fait précis alterne toujours avec habileté avec la petite anecdote savoureuse et il y a dans son texte dialogué, avec sa complice Nadia Tagrine, un côté primesautier qui ne manque pas de charme et de piquant.

Ces impressions nous les rencontrons à la lecture, au cours de ce voyage au pays de l'opéra, voyage on ne peut plus instructif. Trente chapitres nous font, de Monteverdi à Alban Berg, assister aux heurs et malheurs de l'art lyrique. Ce défilé d'œuvres et d'auteurs n'est nullement fastidieux car les réflexions et les analyses qui l'accompagnent sont toujours exprimées en fonction d'idées générales. Roland-Manuel sait parfaitement que l'opéra est une forme d'art hétérogène, tout à la fois fausse, monstrueuse et sublime, laquelle ne peut satisfaire pleinement les exigences combinées des règles poético-dramatiques et des règles musicales. Il signale à maintes reprises : « l'éternelle antinomie du discours dramatique qui a ses lois, et du discours musical qui a les siennes ». Il oppose judicieusement le point de vue de Mozart (« la poésie doit être la fille obéissante de la musique ») à celui de Gluck (« réduire la musique à seconder la poésie ») et nous fait percevoir les efforts héroïques de tant et tant de compositeurs à la recherche d'une synthèse, synthèse réalisée une seule fois, à son dire (et au nôtre) par le génial Monteverdi.

A notre sens, non seulement le lecteur trouvera dans ces entretiens

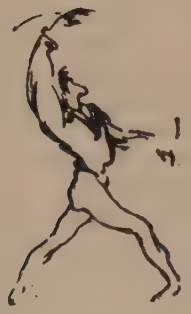
matière à comprendre ce qu'il aime et pourquoi il l'aime, mais le compositeur lui-même doit pouvoir y puiser un enseignement extrêmement profitable.

André BOLL.

Boris KNIASEFF. — **Images de la Danse.** 52 pages, avec 14 eaux-fortes, par Jacques David. Edition à tirage limité : Paris-Lausanne.

Recueil de réflexions, souvenirs, confidences, conseils, avertissements, et aussi exaltations où s'expriment l'attachement et le dévouement mystique et lyrique de Boris Kniaseff à son art. Danseur, chorégraphe et l'un des pédagogues classiques les plus en vue, il appartient à la génération « chorégraphique » de 1904-1905, si riche en talents exceptionnels : Balanchine, Dolin, Milloss, Ashton, Lifar... A présent consacré au professorat il transmet à ses élèves l'acquêt de la tradition vivante de l'art de la danse, la leçon du style le plus pur. Anticipant sur l'âge des « Mémoires », il a écrit ce livre qui est un appel optimiste à la jeunesse et à l'avenir.

Pierre MICHAUT.



BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **C.R.B.** - *Cahiers de la Compagnis Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **I.T.** - *Illlustre Théâtre.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **O.B.M.** - *Opéra-Ballet-Music-Hall.* — **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **Sc. I.** - *Scena Illustrata.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T. N.** - *Theatre Notebook.* — **T.P.** - *Théâtre Populaire.* — **V.I.** - *Vie Intellectuelle.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès
avec la collaboration de René Shomas Coële, Eduardo A. Dugherra *(République Argentine)* Luiz francisco Rebello *(Portugal)* Jacwiga Kukulka *(Pologne)*.

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

1201. *Spectacles et documents*, publié par la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle. N° 1, avril 1955.
Bulletin de liaison à l'usage des bibliothèques et collections des Arts du Spectacle.

1202. *Exposição de Artes Teatrais. Cenografia.* Teoremas de Teatro. N° 2, Lisboa, 1955.

1203. BUCKLE (Richard). — *The Diaghilew Exhibition Catalogue* edited by... College of Art, Lauriston Place, Edinburg Festival 1954, 4°, 60 p., 50 fig.
Catalogue de l'Exposition organisée par le Festival d'Edimbourg dans le cadre de ses manifestations 1954 *intitulées* Hommage à Diaghilew *(reconstituée ensuite à Londres sous les auspices de l'*Observer *à Forbes House du* 3 *novembre au* 14 *décembre* 1954). *Il comporte des textes d'Alexandre Benois, Tamara Karsavina, Juliet Duff, Boris Kochno, Richard Buckle, une chronologie annotée des ballets, un index biographique des collaborateurs et « supporters » de l'action artistique de Diaghilew dû à Ronald Crichton, une bibliographie relative à Diaghilew et ses Ballets esquissée par Ifan Kyrle Fletcher.*

1204. DERBY (J. R.). — *The romantic movement : a selective and critical bibliography for the year* 1953. Philological Quarterly, XXXIII, 2.

1205. *Shakespeare Jahrbuch.* Bd 90/1954. Heidelberg 1954.
Bibliographie 1949-50.

1206. HASTINGS (W. T.). — *A survey of Shakespeare scholarship in* 1954. Shakespeare Quarterly. Vol. VI, N° 2, 1955.

1207. HESSE (Everett W.). — *Suplemento cuarto a la bibliographiá general de Tirso de Molina.* Estudios X, N° 28.

1208. JORGENSEN (P. A.). — *Shakespeare : an annotated bibliography for* 1954. Shakespeare Quarterly N° 2, 1955.

1209. LEEPER (Janet). — *The Diaghilew Exhibition.* Drama, Spring 1955, ill.

1210. MASON (Dorothy E.). — *The theatre collection in the Folger Shakespeare Library.* The OSU Theatre Collection Bulletin, Vol. I, N° 2, 1955.

1211. *The Operation of the OSU Theatre Collection classification system.* Ibid., Vol. I, N° 1, 1954.

1212. Mc DOWELL (J. H.). — *Research opportunities in the OSU Theatre collection.* Ibid. N° 1, 1954.

1213. — *Research in Prompt Books.* Ibid., N° 2. 1955.

1214. SHUTTLEWORTH (Bertram). — *W. J. Lawrence : a handlist III et IV.* **T. N.** Vol. IX, N°s 2 et 3.

1215. STRATMAN (Carl J.). — *Bibliography of medieval drama.* Berkeley, University of California Press, 1954, X-423 p.

1216. VECCHIONI (M.). — *Bibliografia di Gabriele d'Annunzio.* Pescara, Arte della Stampa, 1954, in-8°, 70 p.

1217. VEINSTEIN (André). — *Du théâtre libre au théâtre Louis Jouvet.* Paris, 1954, Edit. Billaudot, 284 p. ill. **C.R.**
Les Théâtres d'Art à travers leurs périodiques 1887-1934.

1218. — *Bibliographie sommaire des études concernant le théâtre radiophonique,* 1944-1953. Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, II, 1954.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques

1219. ARNOLD (Paul). — *Techniques.* Théâtre Populaire, N° 14.
Théâtre Chinois.

1220. BRECHT (Bertolt). — *Ma conception du théâtre.* I. *Le théâtre peut-il nous restituer le monde d'aujourd'hui ?* II. *Comment jouer les classiques.* **L.F.**, N° 576, 1955.

1221. — *Due osservazioni sulla pratica del teatro.* Arena, III, N°s 8-9, p. 42.

1222. COLLI (Giacomo). — *Per una polemica costruttiva.* Ibid. II, p. 108.

1223. COMPAGNONE (Luigi). — *L'istinto del teatro.* **S.**, N° 108, 1955.

1224. DURRENMATT (F.). — *Theaterprobleme.* Zürich, Verlag der Arche, 1955, in-8°, 61 p.

1225. ELIOT (T. S.). — *Gordon Craig's socratic dialogues.* Drama, Spring 1955.

1226. FIOCCO (Achille). — *Correnti spiritualisti nel teatro moderno.* Roma, Edit. Studium, 1955, in-16, 199 p.

1227. FLEMMING (Willi). — *Epik und dramatik Versuch ihrer Wesensdeutung.* Bern, Francke, 1955, in-8°, 144 p.

1228. GARCIA LORCA (F.). — *Quatre Interviews sur le théâtre.* Théâtre Populaire, N° 13.

I. Federico Garcia Lorca parle des Clubs de Théâtre.
II. Les vacances de la Barraca.
III. Les artistes dans l'ambiance de notre temps.
IV. Autres déclarations sur le théâtre.

1229. — *Textes publiés dans la presse de Grenade et Madrid,* 1917-1936, réunis par Marie LAFFRANQUE in Bulletin Hispanique, T. LV, N°s 3-4, 1953 et T. LVI, N° 3, 1954.

1230. JOUVET (Louis). — *Testimonio sobre el teatro.* Buenos Aires, Edit. Psiqué, 1954.

1231. LAZZARI (Arturo). — *Teatro, mito e individuo.* Arena, II, p. 105.

1232. LUCIGNANI (Luciano), BANDINELLI (Ranuccio-Bianchi). — *I classici incatenati.* Ibid. II, p. 237.

1233. LEWIS (Wydham). — *The demon of progress in the arts.* London, Methuen.

1234. REDONDO Jr. — *Pano de Ferra.* Lisboa, 1955, 308 p.
Critique, polémique et essais d'esthétique théâtrale.

1235. SALVINI (Tommaso). — *Ricordi e impresioni teatrali.* Arena, II, N°s 6-7, p. 145.

1236. STANISLAVSKI (C.). — *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle.* Berlin, Henschelverl. 1955, in-8°, 168 p.

1237. VOLPE (Galvano della). — *Per una lettura critica della « Drammaturgia » di Lessing.* Arena, III, N°s 8-9, p. 50.

1238. WHITING (F. M.). — *An introduction to the theatre.* New-York, Harper and Brothers, 1954, XVI-315 p., 40 ill.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public

1239. CLÉBERT (J. P.). — *L'extraordinaire atmosphère des salles chinoises.* **L.F.**, N° 572, 9-16 juin 1955.

1240. GANNE (G.). — *Les jeunes et le théâtre.* **N.L.**, N° 1457, 4 août 1955.

1241. KEMP (Robert). — *La politique et l'Orestie.* **C.R.B.**, N° 11, 1955.

1242. PEDICORD (H. W.). — *The theatrical public in the time of Garrick.* London, King's Crown Press, 1955.

1243. THOMSON (G.). — *Un nouvel ordre social.* **C.R.B.**, N° 11, 1955.
*A propos de l'*Orestie.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

1244. — *« L'Orestie » d'Eschyle à Marigny.* **L.F.**, N° 588, 6 oct. 1955.
Textes de J.-L. Barrault, M. Meunier, Catherine Valogne.

1245. — *Le nouveau Joannides. Créations mai* 1955, *reprises avril* 1955. *Roles des pensionnaires depuis le 1er septembre* 1954. **I.T.**, N° 3.

1246. LERMINIER (Georges). — *Jean Vilar et le Théâtre National Populaire.* **E.N.**, 1955, N° 23.

b) Architecture, aménagements, équipement

1247. — *Open air theatres.* Theatre Unit Bulletin, Vol. III, N° 7, août 1955.

1248. ALBUS (Joanna). — *Le Théâtre de Houston.* **T.M.**, Vol. IV, N° 3.
Théâtre en rond.

1249. ALLIO (René). — *Projet de théâtre transformable.* Ibid.

1250. CANAC (Ph.). — *Ensemble de plein air pour célébrations.* (A Notre-Dame de Lous, Hautes-Alpes). Revue de l'Architecture Française, N°s 157-158, 1955.

1251. COLE (Wendell). — *Some contemporary trends in theatre architecture.* **E.T.J.**, VII, N° 1.

1252. HATTREL et PARTNERS (W. S.). — *Plan d'un nouveau théâtre à construire par le Questors Theatre Ealing-Londres.* **T.M.**, Vol. IV, N° 3.

1253. LABAN (Perrottet Von). — *A la recherche d'une forme valable.* Ibid.

1254. MARSHALL (N.). — *A propos des théâtres à construire.* Ibid.

1255. ROBINSON (Horace W.). — *Le théâtre adaptable aux U.S.A.* Ibid.

1256. SONREL (Pierre). — *Le Théâtre de Strasbourg.* Ibid.

1257. SOUTHERN (Richard). — *Le studio de Bristol.* Ibid.

1258. VIETTI (Luigi) et SCATTOLIN (Angelo). — *Le Teatro Verde de San Giorgio à Venise.* Ibid.

c) La représentation : mise en scène, décoration éclairage, distribution, etc.

1259. — *Current theater notes.* Shakespeare Quartely, Vol. VI, N° 1, 1955.
Les représentations des pièces de Shakespeare dans le monde 1953-1954. *(Lieu, date, distribution, metteur en scène, décorateur.)*

1260. — *Monumenta scenica : The art of the theatre new series.* I. *Giuseppe Galli-Bibiena.* Int. par J. Gregor. Berkeley, Samuel J. Hume, 1954.

1261. — *Research possibilities in scene design.* — *Technical interpretation in scene design.* The OSU Theatre Collection Bulletin, Vol. II, N° 1, 1955.

1262. — *Tempi e aspetti della scenografia.* A cura di Marziano Bernardi. Roma, Ediz. Radio Italiana, ill.
Textes de Hyatt Major, Viale, Della Corte, Bragaglia.

1263. BEYER (Nils). — *Importance de la mise en scène.* **T.M.**, Vol. IV, N° 2.

1264. BRECHT (Bertolt). — *Theaterarbeit.* 6 Aufführungen des Berliner Ensembles Dresden, Veb Verlag der Kunst, 22,6 × 26,8, 436 p.

1265. — *Der Hofmeister.* Aufbau-Verlag, 1955. Gr. in-8°, 159 p.

1266. BROCK-SULZER (E.). — *Theater. Kritik aus Liebe.* München, Kösel, 1954, in-8°, 233 p.
Selbstzwechliches theater, Dienendes Theater, Klassik und Klassiken, Regisseur, Schauspieler, Publikum.

1267. CARZOU. — *Athalie.* L'Illustre Théâtre, N° 3.
Sur les décors et costumes à la reprise 1955. *(Comédie-Française.)*

1268. COGNIAT (Raymond). — *La décoration théâtrale en France.* **L.M.**, N° 494, octobre 1955.

1269. CORRY (P.). — *Lighting the stage.* London, Pitman, 1955.

1270. FOURAS (Hughes). — *Souffleurs.* **F.L.**, N° 346.

1271. FUSILLO (R. J.). — *Tents on Bosworth Field.* Shakespeare Quartely, Vol. VI, N° 2, 1955.
Sur la mise en scène de Richard III (V, 3).

1272. GASSMAN (Vittorio). — *Note per la messinscena dell' « Edipo Re » di Sofocle.* Arena, III, N°s 8-9, p. 6.

1273. GIANI (Renato). — *Trecento anni di scenografia.* **Sc.**, 1955, N° 3.

1274. GORCIAKOV (Nikolaï). — *Costantin Stanislavski e la messinscena del « Treno Blindato* 14-69 ». Arena III, Nos 8-9, p. 196.

1275. HILLESTROM (Gustaf). — *La décoration théâtrale* 1940-1955. **T.M.**, Vol. IV, N° 2.

1276. Mc DOWELL (J. H.). — *Research in scene design.* The OSU Theatre Collection Bulletin, Vol. II, N° 1, 1955.

1277. STAMM (Rudolf). — *Shakespeare word-scenery, with some remarks on stage history and the interpretation of his plays.* Zürich und St Gallen, Polygraphischer Verlag. A.G., 1954, 34 p.

1278. STERN (Ernst). — *Bühnenbildner bei Max Reinhardt.* Berlin, Henschelverlag, 1955, gr. in-8°, 136 p.

1279. VALOGNE (C.). — *Quand les peintres règnent au théâtre.* Arts et Décoration, N° 42.

1280. VANETIER (Roger). — *La mise en scène au* XVe *siècle.* L'Avant-Scène N° 112.

1281. VILAR (Jean). — *Assassinat du metteur en scène.* Ufolea, N° 86, avril 1955.
Chapitre II de La tradition théâtrale *de Jean Vilar.*

1282. WIDMANN (W.). — *Hamlets Bühnenlaufbahn* 1601-1877. Bonn, H. Bouvier and Co, 276 p., 55 ill.

1283. WILLIAMS (R.). — *Drama in performance.* London, Muller, 1954, 128 p.
Condition de mise enscène d'œuvres du Ve *siècle : Grèce,* XVe *et* XVIIe*: Angleterre, fin* XIXe*; Europe, période contemporaine.*

1284. WOOD (Robert) and CLARKE (Mary). — *Shakespeare at the Old Vic.* London, A.C. Black, 1955.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

1285. BRAGAGLIA (A.G.). — *La maschera di Tartaglia.* **S.**, N° 107, 1955.

1286. CUNNINGTON (C. W. and P.). — *Handlook of English Costume in the 17th Century.* London, Faber, 1955.

1287. LION (Suzanne). — *Théâtre et couture.* **I.T.**, N° 3.

1288. REYNOLDS (Graham). — *Elizabethan and Jacobean,* (1559-1625) *costume of the Western World.* Edit. by James Laver, London G. G. Harrap and Co, 24 p., Bibl. + 56 ill.

1289. SRONKOVA (Olga). — *Gothic fashions in Women's dress.* London, Blackwell, 1955.

e) Direction et administration

1290. HUNT (Hugh). — *The director in the theatre.* London, Routledge, 1955.

f) Législation

1291. TOPELIUS (G. Z.). — *Les subsides accordés aux théâtres par l'état suédois.* **T.M.**, Vol. IV, N° 2.

V

LE COMÉDIEN

1292. ABALKIN (N.). — *Das Stanislawski-System und das Sowjet-Theater.* Berlin, Henschelverlag. 1953, 359 p., in-8°.

1293. ANTONETTI (Charles). — *Notes pour un cours d'art dramatique.* **E.T.**, N° 29.

1294. BRECHT (Bertolt). — *Remarques sur le comédien chinois.* Théâtre Populaire, N° 14.

1295. GŒTHE. — *Regole per gli attori.* Arena, II, p. 216.

1296. KEPIEH-OVERBECK (Luise). — *Die Kunst des Sprechens.* Berlin, Henschelverl., 1952, 56 p., 17 × 20,5.

1297. LIVINGSTONE (L.). — *The theme of the « Paradoxe sur le Comédien » in the novels of Pérez de Ayala.* **H.R.** (Philadelphie), juillet 1954.

1298. PHILIPSON (Berndt). — *Condition du comédien.* **T.M.**, Vol. IV, N° 2.

1299. RICCOBONI (Luigi). — *Conseils aux comédiens.* **I.T.**, N° 3.

1300. VILLIERS (André). — *Imagination et mimique inconsciente chez l'acteur.* **E.T.**, N° 29.

1301. ROSENBERG (Marvin). — *Elizabethan actors : Men or marionnettes ?* PLMA, LXIX, N° 5, 1954.

1302. STANISLAVSKI (C.). — *Preparación del actor.* Buenos Aires, Edit. Psiqué, 1954.

VI-VII

BIOGRAPHIES

ANTOINE (Antoine)

1303. ROUSSOU (M.). — *Antoine m'a confié sa vie.* **L.F.**, N° 506.

COPEAU (Jacques)

1304. BING (Bernard). — *A propos de Jacques Copeau.* **E.T.**, N° 29.

ESCANDE (Maurice)

1305. — *Maurice Escande.* **I.T.**, N° 3.

RACHEL

1306. RABI. — *Mort aux acteurs.* La Terre Retrouvée, 1954, N° 5.

RENANT (Simone)

1307. CHARPENTIER (B.). — *Simone Renant.* Paris-Théâtre, N° 93.

RIBIE (Louis-François)

1308. FOUCHARD (Jean). — *Louis-François Ribié.* Optique (Haïti), N° 15, 1955.

SILVIA

1309. LABRACHERIE (Pierre). — *Silvia et Mario en ménage.* **I.T.**, N° 3.

WAKHEVITCH

1390. DORNES (R.). — *Wakhévitch.* Paris-Théâtre, N° 93.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

1311. COPEAU (Jacques). — *La démesure.* **C.R.B.**, N° 11, 1955.
Texte d'une conférence prononcée à Bruxelles, la tragédie grecque, préface à une lecture des Perses.

1312. POHLENZ (M.). — *Die griechische Tragödie.* Göttingen, 1954, 2 Bd., 501 et 203 p.

1313. MADYDA (Wladyslaw). — *Teatr Starozytnej Grecji i Rzymu.* Warszawa, 1955, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 193 p.
Le théâtre antique.

ESCHYLE

1314. — *Petite anthologie à propos d'Eschyle.* **C.R.B.**, N° 11, 1955.
Textes de Victor Hugo, Michelet, Nietzsche, S. Weil.

1315. ALTER (André). — *Visage d'Eschyle.* Ibid.

1316. BARRAULT (J.-L.). — *Situations de l'Orestie.* Ibid.

1317. BORY (Jean-Louis). — *Faire signe aux dieux.* Ibid.

1318. CLAUDEL (Paul). — *L'Orestie d'Eschyle.* Ibid.

1319. DUMAY (Raymond). — *La monnaie d'Epidaure.* Ibid.
Sur les sources d'inspiration d'Eschyle.

1320. DUMUR (Guy). — *Les deux sources de la tragédie.* Ibid.

1321. DUVIGNAUD (Jean). — *La tragédie commence quand le ciel se vide.* Ibid.

1322. LACARRIÈRE (Jacques). — *L'épouvante : théâtre et possession au temps d'Eschyle.* Ibid.

1323. MITTERAND (François). — *Le pacte des Euménides.* Ibid.

PLAUTE

1324. — *Tutte le commedie.* Trad. di S. SCANDDA, Milano, Rizzoli, 1955.

1325. CONRADY (Karl Otto). — *Zu den deutschen Plautus über tragungen.* Euphorion, 1954, N° 4.

b et c) Moyen âge et XVIe siècle

1326. BRAHMER (Mieczysław). — *Teatr sredniowieczny krajów zachodniej Europy.* Warszawa Lôdz, 1954, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 87 p.
Le théâtre du moyen âge.

1327. LEBEGUE (Raymond). — *L'influence des romanciers sur les dramaturges de la fin du XVIe siècle.* Bibl. d'Humanisme et Renaissance, T. XVII, N° 1, janvier 1955.

1328. LOPATYNSKA (Lidia). — *Dramat i scena francuska XVI i XVII wieku.* Warszawa, 1954, Panstwowy Instytut Sztuki.
Le théâtre français aux XVIe et XVIIe siècles.

d) XVIIe siècle

BERGERAC (Cyrano de)

1329. GARGUILO (René). — *Cyrano, un homme effacé par la légende* **L.F.**, N° 584.

1330. MAURRI (E.). — *Il vero Cirano di Bergerac* 1619-1655. **Sc.**, 1955, N° 1.

L'HERMITE (Tristan)

1331. LACOTE (René). — *Tristan l'Hermite et sa façade poétique.* **L.F.**, N° 584.

MOLIERE

1332. LA FORCE (duc de). — *Molière s'est-il assis à la table de Louis XIV ?* Historia, N° 98, 1955.

RACINE

1333. AULT (H. C.). — *The tragic protagonist and the tragic subject in Britannicus.* **Fr. St.**, Vol. IX, N° 1.

1334. GAZAGNE (Paul). — *L'Age d'Athalie.* **I.T.**, N° 3.

1335. GROSCLAUDE (P.). — *Le renoncement de Jean Racine.* Paris, Magnard, 1955.

1336. MAURIAC (François). — *La querelle de Racine.* **C.R.B.**, N° 11, 1955.
Texte déjà publié dans le F. L. *à la suite de ceux d'André Malraux, Thierry Maulnier en réponse à l'article de Montherlant* Racine Langouste *paru dans le Cahier n° 8.*

1337. SEE (Edmond). — *Racine... unique.* **I.T.**, N° 3.

1338. SOR (Daniel). — *L'incantation racinienne.* La Courneuve, Edit. de l'A.P. L.P., 1955, in-16, 23 p.

1339. ZANGARA (Mario). — *Osservazioni sulla catastrofe nella tragedia di Racine.* Arena, II, N°s 6-7.

SCHELANDRE (Jean de)

1340. ADAM (Antoine). — *Publiée en* 1608 *jouée en* 1955 « *Tyr et Sidon* » *tragédie baroque.* (Jean de Schélandre.) **L.F.**, N° 572.

e) XVIIIe siècle

1341. ADAMSKI (Jerzy). — *Dramat i scena francuska wieku oswiecenia.* Warszawa, Panstwowy Instytut Sztuki, 1953, p. 74.
Théâtre français au XVIIIe siècle.

1342. ZANGARA (Mario). — *La commedia di « Turcaret ».* Arena, III, N°s 8-9.

f) XIXe siècle

1343. KOWZAN (Tadeusz) et KARCZEWSKA-MARKIEWICZ (Zofia). — *Teatr Krajów Zachodniej Europy XIX wieku i początku XX wieku : teatr francuski.* Warszawa Lódz, 1955, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 143. p.
Le théâtre français 1848-1914.

1345. DESCOTES (Maurice). — *Le drame romantique et ses grands créateurs.* Paris, Presses Universitaires, 1955.

FEYDEAU (Georges)

1346. — *Théâtre complet.* Paris, Ed. du Bélier, 1955, in-8°, 268 p.
T. VIII. La lycéenne. Le ruban. La Duchesse des Folies-Bergère. Mais n'te promène donc pas toute nue !

MERIMEE (Prosper)

1347. — *Correspondance générale.* 2e série, Vol. I, 1853-1855. Toulouse, Privat, 1953, in-8°, XXXVIII-561 p.
Jugements sur Wilhelm Meister, Pouchkine, Gogol, Tourgueniev, etc.

MUSSET (Alfred de)

1348. LEFEBVRE (Henri). — *Musset.* Paris, l'Arche, coll. Les Grands Dramaturges, N° 7, 160 p. ill.

HUGO (Victor)

1349. TRIOLET (Elsa). — *Plus fort que le peuple.* **L.F.**, N° 506.
A propos de Ruy Blas *au T.N.P.*

g) XXe siècle

1350. KALUZYNSKI (Zygmunt). — *Podróz na zachód.* Warszawa, 1954, Czytelnik, p. 161 à 215.
Essais critiques sur la littérature et le théâtre contemporain.

ANOUILH (Jean)

1351. CHAVARDES (M.). — *Anouilh, le pénitent : portrait.* **V.I.**, avril 1955.

BATAILLE (Henry)

1352. GÉRALDY (Paul). — « *La marche nuptiale* » *d'Henry Bataille.* Les Annales, N° 52, 1955.

CAMUS (Albert)

1353. JOHN (S.). — *Image and symbol in the work of Albert Camus.* **Fr. St.**, Vol. IX, N° 1.

CLAUDEL (Paul)

1354. — *Devant la mort de Claudel.* **F.L.**, 26 février 1955.
Textes de J. de Lacretelle, Henri Mondor, R. P. Meydieu, Edwige Feuillère, J. Madaule, Jean Paulhan, J.-L. Barrault, Robert Mallet.

1355. — « *L'Annonce faite à Marie* », *suivie de lettre à une jeune fille allemande.* Paris, Club du Meilleur Livre, 1955.
Le rôle de la femme et la signification religieuse de l'Annonce.

1356. BRISSON (Pierre). — *Comme un arbre fait son écorce.* **F.L.**, 26 fév. 1955.

1357. BOURIN (André). — *Paul Claudel.* **L.M.**, N° 488, avril 1955.

1358. CHONEZ (Claudine). — *Introduction à Paul Claudel.* Paris, Albin Michel, 1955.

1359. FLORENNE (Yves). — *Claudel mort et vivant.* **H.M.**, N° 105.

1360. GADOFFRE (Gilbert). — *Un poète de demain.* **V.I.**, avril 1955.

1361. GUILLEMIN (Henri). — *Claudel et son art d'écrire.* Paris, Gallimard, 1955.

1362. MADAULE (J.). — *Adieu à Paul Claudel.* Revue de la Pensée Française, 1955, N° 4.

1363. MAULNIER (Thierry). — *Claudel, poète sacré.* **F.L.**, 26 février 1955.

1364. RAEDERS (Georges). — *Paul Claudel.* Revista das Faculdades Campineiros, II, N° 6.

1365. REBORA (Roberto). — *Claudel.* **S.**, N° 108, 1955.

1366. SAMSON (Joseph). — *Paul Claudel, poète musicien. Précédé d'un dialogue de P. C.* Paris, Edit. du Milieu du Monde, 1955, in-16 sol., 304 p., 32 ill.

1367. SIMON (Pierre-Henri). — *Paul Claudel.* **N.L.**, 24 février 1955.

1368. VALENTINI (Giuseppe). — *Paul Claudel sacro e profano.* **Sc.**, 1955, N° 4.

COCTEAU (Jean)

1369. BOISDEFFRE (P. de). — *Pour un portrait de Jean Cocteau.* Combat, 3 mars 1955.

1370. MAURIAC (F.). — *Jean Cocteau, de l'Académie Française.* **F.L.**, N° 464, 12 mars 1955.

DESCAVES (Lucien)

1372. « *Le cœur ébloui* ». 4 actes. Paris-Théâtre, N° 93.

GHEON (Henri)

1373. RAEDERS (Georges). — *Le théâtre chrétien et Henri Ghéon.* Revista das Faculdades Campineiras, II, N° 6.

GIRAUDOUX (Jean)

1374. DEBIDOUR (J.). — *Jean Giraudoux.* Paris, Edit. Universitaires. Coll. Classiques du xxe siècle.

GUITRY (Sacha)

1375. ACHARD (Marcel). — « *Faisons un rêve* » *de Sacha Guitry.* Les Annales, N° 51, 1955.

IONESCO (E.)

1376. « *Mes pièces ne prétendent pas sauver le monde* ». L'Express, 15-16 oct. 1955.

MONTHERLANT (Henry de)

1377. — *Préface de Port-Royal.* La Table Ronde, N° 84, 1954.

1378. — *Le véritable Péréfixe.* **N.L.**, N° 1442, 21 avril 1955.

1379. BLANCHET (A.). — *Encore « Port-Royal ».* **E.**, mars 1955.

1380. BORDONOVE (G.). — *Henry de Montherlant.* Essai suivi de textes choisis et d'un fragment de *Port-Royal.* Paris, Bruxelles, Ed. Universitaires, 1954, in-16, 146 p.

1381. DANIEL-ROPS. — *De Port-Royal à un drame de notre temps.* Revue de la Pensée Française, 1955, N° 2.

1382. DATAIN (Jean). — *Montherlant et le mystère « Malatesta ».* Alençon, imp. Alençonnaise, 1954, in-16, 48 p.

1383. GREEN (Julien). — *Port-Royal, tragédie des victimes.* La Table Ronde, N° 84, 1954.

1384. JOUHANDEAU (Marcel). — *Port-Royal, climat de Montherlant.* Ibid.

1385. MARCEL (Gabriel). — *Premier Jugement sur Port-Royal.* Ibid.

1386. MAULNIER (Thierry). — *Port-Royal.* Revue de Paris, 1955, N° 1.

1387. PERROUD (R.). — *Sul teatro di Montherlant.* Vita e pensiero, nov. 1954.

1388. PERRUCHOT (H.). — *Montherlant ou le vœu d'unité.* **R.P.**, 1955, N° 2.

1389. SAINT-PIERRE (Michel de). — *Réflexions sur « Port-Royal ».* **H.M.**, mai 1955, N° 106.

ROLLAND (Romain)

1390. KARCZEWSKA-MARKIEWICZ (Z.). — *Teatr Romain Rollanda.* Wroclaw, Zaklad Imienia Ossolinskich Wydawnietwo Polskicj Akademii nauk, 1955, 334 p.
(Résumé en français.)

ROMAINS (Jules)

1391. — *Jules Romains et le théâtre.* Combat, 6 oct. 1955.

1392. BERRY (Madeleine). — *Jules Romains et son théâtre.* **I.T.**, N° 3.
Suivi d'une scène d'une pièce inédite. Barbazouk *(acte I, Sc. 4).*

SARTRE (Jean-Paul)

1393. — BARTHES (Roland). — *Nekrassov juge de sa critique.* Théâtre Populaire, N° 14.

1394. PERRAUD (François). — *Jean-Paul Sartre et son théâtre.* Paris-Théâtre, N° 98.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

1395. *Tous les festivals de France.* Paris-Théâtre, N° 100.

1396. ANCELY (R.). — *Histoire du théâtre et du spectacle à Pau sous l'Ancien Régime.* Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau. 3e série, T. XV.
Ch. 16 : Bals et concerts. Spectacles divers. Académie royale de musique.

1397. — *Histoire du théâtre et du spectacle à Pau sous l'Ancien Régime.* Pau, Imp. Commerciale des Pyrénées, 1955, in-8°, 124 p.
Réunion de tous les articles parus dans le Bulletin de la Société des Sciences Lettres et Arts de Pau.

1398. BEAUME (Georges). — *Bilan de la saison* 1954-1955. Paris-Théâtre, N° 98.

1399. GAUTIER (J.-J.). — *Bilan de la saison théâtrale* 1954-1955. **F.**, 4 août 55.

1400. LABORDE (H.). — *Rencontres de jeunes à Avignon.* **E.N.**, 1955, N° 24.

1401. PHILINTE. — *Projecteurs sur la saison parisienne* 1954-1955. L'Amateur, N° 44, 45, 46.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

1402. *Gestaltung und gestalten,* IX, 1953-1954. Berlin, Henschelverlag, 1955.

ALLEMAGNE

1403. *Mitteilungsblätter des Theaters der Stadt Greiz.* Greiz, 1953, in-8°.

1404. *Programm der Gewerkschaft Kunst zur Einführung eines strengen Sparsamkeitregimes in den Theatern der Deutschen Demokratischen Republik durch Verbesserung der Arbeitsorganisation und der künstlerischen Arbeitsmethoden.* Berlin, 1953, in-8°, 12 p.

1405. *Schweriner Theaterkalender.* Schwerin, PetermänkenVerlag, 1953, gr. in-8°.

1406. *Städtische Theater Leipzig. Theater der Jungen Welt.* Informations Material 1952-1953. Leipzig, in-8°.

1407. *Theater unserer Tage in Dessau.* Dessau Landestheater, 1954, in-8°.

1408. DIEDERICHSEN (Diedrich). — *Die deutschen Theater-sammlungen.* Spectacles-Documents, N° 2.

1409. HOFER (W.). — *Weltgeschichte als Tragödie. Gedanhen zum Tode Friedrich Meineckes.* Schweizer Monatshefte, 1954, avril.

1410. MOLLER (K.). — *Paul Wegener, Sein Leben und seine Rollen.* Hamburg, Rowohlt, 1954, 148 p.

1411. SCHILLER (Léon). — *Teatry berlinskie w lutym i marcu* 1953 *r.* Warszawa, 1954, Panstwowy Instytut Sztuki, 69 p.
Les théâtres à Berlin en 1953.

1412. SCHMIDT (Fritz) et FRICKE (Gerhardt). — *Deutsche Literaturgeschichte in Tabellen.* Teil III: 1770 *bis zur gegenwart.* Bonn. Athenäum-Verlag 1952, 306 p.

1413. SCHMIDT (L.). — *Das Deutsche Volksschauspiel in Zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus zur Romantik.* Berlin, 1954, gr. in-8°.

1414. SZEWCZYK (Wilhelm). — *Niemiecka dramaturgia.* Warszawa, 1954, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 216 p.
La littérature dramatique en Allemagne.

1415. WITCZUK (Florian). — *Teatr niemiecki od* 16 *do* 18 *wieku.* Warszawa, Lódz, 1954, Panstwowy Instytut Sztuki, 109 p.
Théâtre allemand.

BRECHT (Bertolt)

1416. — *Une heure avec Bertolt Brecht.* Interview de Claude BOURDET et E. SELLO. L'Observateur, N° 268, 30 juin 1955.

1417. CHIARINI (Paolo). — *Favola e umanità nel teatro di Bertolt Brecht.* Arena, III, N°s 8-9, p. 60.

1418. REBELLO (Luiz Francisco). — *Bertolt Brecht dramaturgo.* Vértice, Coimbra, avril 1955.

BUCHNER (G.)

1419. — *Leonce und Lena.* Leipzig, Zentralvertrieb für Musikalien und Volkskunstmaterial, 1955, 204 p. in-8°.

GŒTHE

1420. — *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung.* Engeleitet von Prof. Dr. G. WEYDT, Bonn, Bouvrier and Co, 1955, 204 p.

1421. — *N.F.D. Jahrbuchs der Gœthe Gesellschaft.* Weimar, Böhlau, 1953, in-8°, X-362 p.

1422. — *Gœthe.* Atlantic Versand, 1955, 372 p.

1423. — *Vom Geist der Dichtung.* Herausgegeben von Fritz Martini.
Gœthes in den Jahren 1772-74. Der Tragiker Kleist und sein Jahrhundert, etc.

1424. ANDREAS (Willy). — *Carl August Von Weimar. Ein Leben mit Gœthe,* 1757-1783. Stuttgart, Gustav Kilpper Verl. 1954.

1425. BAUMER (G.). — *Das geistige Bild Gœthes im Lichte seiner Werke.* München, 1955, 285 p.

1426. BUCHWALD (R.). — *Führer durch Gœthes Faustdichtung.* Stuttgart, 1955, 500 p.

1427. ENDERS (C.). — *Faust-Studien.* (Müttermythos und Homunkulus-Allegorie in Gœthes Faust). Bonn, Bouvier and C°, 1955, 132 p.

1428. GRAY (R. D.). — *Gœthe the Alchemist. A study of Alchemical symbolism in Gœthe's Literary and scientific Works.* Cambridge University Press, 1952.

1429. JANTZ (H.). — *Die Ehrfurchten in Gœthes « Willhem Meister ».* Ursprung und Bedeutung. Euphorion (Heidelberg), XXXXVIII-1954, I.

1430. RASCH (W.). — *Gœthes « Torquato Tasso ». Die Tragödie d. Dichters.* Stuttgart, 1954.

1431. ROTERMOND (H. M.). — *Zur Kosmogonie des jungen Gœthes.* Deutsche Vierteljahresschrift, 1954, N° 4.

1432. STAIGER (E.). — *Gœthes Weg zur klassischen Kunst.* Orbis Literarum, IX, 2.
Voir aussi N° 1247.

HAUPTMANN (Gerhardt)

1433. MANN (Thomas). — *Gerhardt Hauptmann.* Holstein, Atlantic, Versand.

KAISER (Georg)

1434. GARTEN (H. F.). — *Georg Kaiser and the expressionist movement.* Drama, Summer, 1955.

KLEIST (Heinrich von)

1435. ROBERT (Marthe). — *Kleist.* Paris, l'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges, N° 8, 154 p. ill.

1436. SEIDEL (W. M.). — *Die Struktur des Widerspruchs in Kleist « Marquise von O ».* Deutsche Vierteljahrsschrift, 1954, N° 4.

1437. VICTOR (Walther). — *Kleist.* Weimar, Thüringer Volksverlag, 1953, in-8°, 522 p.

KRAUSS (Karl)

1438. CHIARINI (Paolo). — *Appunti sull « Apocalisse »* di Karl Krauss. Arena, II, N°s 6-7, p. 50.

SCHILLER (Friedrich)

1439. — *« Kabale und Liebe ».* Berlin, Henschelverlag, 1955, in-8°, 230 p.

1440. BECHER (J. R.). — *Denn er ist unser : Friedrich Schiller der Freiheit.* Berlin, Aufbau-Verlag, 1955.

1441. VERMEIL (Edmond). — *Frederic Schiller.* **E.N.**, 1955, N° 20.

WEDEKIND (Frank)

1442. SCHNEIDER (G.). — *Frank Wedekind und seine Modelle.* Welt und Wort, 1954, juin.

AMERIQUE LATINE

1443. — *Documentos para la historia del teatro Peruano.* Escena, II, N° 5.

1444. — *Labor de la E.N.A.E. (Escuela Nacional de Arte Escenico)* en 1954. Ibid., II, N° 5.

1445. — *Nostra encuesta sobre el Teatro nacional.* Ibid., II, N° 5, 1955.
Réponses de : Luis E. Valcarcel, Alberto Tauro, Jose Maria Arguedas, Ernesto More, Cesar A. Rodriguez, Carlos A. Manchego Rendon, Hector Velarde, Sebastian Salazar Bondy, Ricardo Roca Rey, José Portugal Catacora, Luis Alvarez.

1446. ANDERSON IMBERT (Enrique). — *Historia de la literatura hispanoamericana.* Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1954, 430 p.

1447. BANDEIRA (B.). — *Notas sobre o teatro no Brasil.* Vértice, XV, N°s 136 et 137.

1448. GAMIO (J. Ignacio). — *Dramaturgos peruanos.* Escena II, N° 4, 1954.

1449. HOHMANN J. (Carlos). — *El teatro chileno en* 1954. Escena, II, N° 5, 1955.

1450. IMBERT (Julio). — *Florencio Sánchez Vida.* Buenos Aires, Edit. Schápira, 1955.

1451. MONNER SANS (José Maria). — *Introducción al teatro del s. XX.* Buenos-Aires, Edit. Colomba, 1954.

1452. PAOLANTONIO (J. M.). — *Aportes para un teatro Americano.* Escena, II, N° 5.

1453. SOUZA (Claudio de). — *O primeiro comediógrafo brasileiro.* Dionysos (Brasil), III, N° 2.
Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711).

1454. TONES-RIOSECO. — *Ensayos sobre literatura latinoamericana.* Berkeley, Los Angeles. Univ. of California, 1953.

1455. VALLE (Rafael Heliodoro). — *Honduras en las letras* (1502-1910). Cuadernos Americanos, XIII, N° 2.

1456. VALLEJO (Santiago). — *El teatro en Trujillo.* Escena, II, N° 5, 1955.

AUTRICHE

GRILLPARZER

1457. NAUMANN (Walter). — *Grillparzers Drama « Ein Bruderzwist in Habsburg ».* Euphorion, 1954, N° 4.

HOFFMANNSTHAL (Hugo von)

1458. — *Hoffmannsthal.* Neue Rundschau. 1955, N°s 3-4. N° spécial.

1459. HEUSCHELE (O.). — *Denkmal einer grossen Freundschaft : H. von Hoffmannsthal und E. von Bodenhausen.* Schweizer Monatshefte, av. 1954.

BELGIQUE

1460. FALIZE (Jean). — *Présence du comédien : Irène Vernal.* Théâtre de Belgique, N° 3, 1954.

1461. LAVACHERY (H.). — *Jules Delacre.*, 1883-1954. *Sa vie, son œuvre.* Ibid. N° 4.

1462. WILLEKENS (Emill). — *Jan-Oskar de Gruyter, sa vie, son œuvre* 1885-1929. Ibid. N° 3, 1954.

CHINE

1463. — *Le théâtre classique de Chine.* Paris, Imp. Centrale Commerciale, 70 p., ill.

Programme du spectacle présenté par la réunion du Théâtre Artistique Populaire de Liaoning et de l'Opéra de Pékin.

1464. — « *Les adieux de la favorite.* » Tragédie chinoise. Texte français de Li Tche-Houa et R. Ruhlmann. Théâtre Populaire, N° 14.

1465. CHEN (Jack). — *Sul teatro cinese.* Arena, II, p. 177.

1466. ROY (Claude). — *Quelques clefs pour le théâtre chinois.* Théâtre Populaire, N° 14.

1467. TCHAO FONG. — *Aspects actuels.* Ibid.

1468. VERCORS. « *La fille aux cheveux blancs.* » **L.F.**, N° 572, 9-16 juin 1955.

Etude d'un opéra chinois.

ESPAGNE

1469. FLECKNIAKOSKA (J.-L.). — *Les fêtes du Corpus à Ségovie* (1594-1636) *Documents inédits.* Bulletin Hispanique LVI, N°s 1-2 et suiv., 1954.

1470. MARRAST (Robert). — *Situation du théâtre espagnol contemporain.* Théâtre Populaire, N° 13.

1471. ORTIGOZA VICYERA (C.). — *Los móviles de la comedia.* Mexico, 1954.

1472. SHERGOLD (N. D.). — *Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII.* Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo XX, p. 391-445.

1473. SHERGOLD (N. D.) et VAREY (J. F.). — *Tres dibujos inéditos de los antiguos corales de Madrid.* Ibid. p. 319-320.

1474. WADE (G. E.). — *The anonymous* « *La Reina penitente* ». Bulletin of the Comediantes, VII, N° 1, 1955.

1475. WARDROPPER (B. W.). — *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental,* 1500-1648. Madrid, 1953.

CALDERON DE LA BARCA

1476. — *La vida es sueño.* Prologo, edit. y notas por Martin de Riquer. Barcelona, Juventud, 1954, 174 p.

1477. — *Comedia de capa y espada.* II. « *La Dama duende* » *y* « *No hay cosa como callar.* » Ed., Notas y prólogo de Angel Valbuena Briones. Madrid, Espasa-Calpe, 1954 XCII2-23 p.

1478. GOMEZ DE LA SERNA (Ramón). — *La vida como sueño en Calderón y Unamuno.* Cultura Universitaria, N° 40, 1953.

1479. HESSE (E. W.). — *La dialéctica y el casuismo en Calderón.* Estudios, IX, N° 27, 1953.

1480. HESELHAUS (Clemens). — *Calderón und Hoffmannsthal,* Sinn und Form des theologischen Dramas. Archiv Für das Studium der neuren Sprachen, CXCI, N°s 1-2, 1954.

1481. JARRETT-KERR (Martin). — *Calderón and the Imperialism of belief.* Studies in Literature and Belief, London, Rockliff, 1954.

1482. KUCHLER (W.). — *Calderons Comedia* « *El alcade de Zalamea* » *als Drama der Personlichkeit.* Archiv fur das Studium der neuren Sprachen, CXC, N° 4.

1483. ROSSI (Giuseppe C.). — *Calderón nella polemica settecentesca sugli autos sacramentales.* Studi Mediolatini e Volgari, I, 1953.

CAIRASCO Y FIGUEROA (Bartolomé)

1484. CIORANESCU (A.). — *El teatro de Cairasco.* Estudios de Literatura espanóla y comparada. La Laguna, 1954.

Sur les quatre manuscrits conservés.

CASTRO (Guilhemo de)

1485. BENICHOU (P.). — *Sobre el casamiento del Cid.* Nueva Revista de Filologia Hispanica (Mexico), janvier-avril 1954.

1486. GRACES (P.). — *La épica española y los estudios de Andrés Bello sobre el poema del Cid.* Caracas, 1954.

CERVANTES (Miguel de)

1487. LAZARO (Fernando). — *Notas sobre el texto de dos entremeses cervantinos* III, 1953.
El juez de los divorcios. El Rufian viudo.

GARCIA LORCA (F.)

1488. — *A dramaturgia de Garcia Lorca.* I. *O Teatro de Lorca.* II. *Yerma e a tragédia da maternidade crista.* III. *Cronologia teatral de Lorca.* Teoremas de Teatro, Lisboa, N° 3, 1955.
Avec le texte portugais de Yerma *par Azinhal Abelho et Orlando Vitorino. Voir aussi N°* 1228.

GRAU (Jacinto)

1489. — *Teatro.* Buenos-Aires, Edit. Losada, 1955.

LOPE DE VEGA

1490. — « *Jerusalén conquistada* » *epopeya trágica.* Ed. y estudio critico de Joaquim de ENTRAMBASAGUAS. Madrid, 3 vol. C.S.I.S. 1951-1954.

1491. ADAMS (Ch.-L.). — *The problem of the Modif-index with special reference to Lope de Vega.* Bulletin of the Comediantes VII, N° 1, 1955.

1492. ALBARRACIN TEULON (Augustin). — *La medicina en el teatro de Lope de Vega.* Madrid, C.S.I.S. 1954.

1493. ALLUE y MORELL (Fernando). — *La « Raquel Hermosa » de Lope de Vega.* Clavileño, V, N° 28.

1494. BLECUA (José Manuel). — *Nota al « Caballero de Olmedo ».* Nueva Revista de Filología Hispánica, VIII, N° 2.

1495. GOMEZ DE LA SERNA (Ramon). — *Lope viviente.* Cultura Universitaria. Caracas, N° 45, 1954 et Madrid-Buenos-Aires, Espasa-Calpe.

1496. SANCHEZ (Roberto G.). — *El contenido irónico-teatral en el « Peribanez » de Lope de Vega.* Clavileño, V, N° 29.

ROJAS (Fernando de)

1497. CHIARINI (Giorgio). — « *La Celestina* » *di Fernando de Rojas.* Arena, II, N°s 6-7, p. 240.

RUIZ DE ALARCON

1498. CASALDUERO (J. de). — *El gracioso en « El anticristo ».* Nueva Revista de Filología Hispánica VIII, N° 3, 1954.

TIRSO DE MOLINA

1499. ARAUZ (Alvaro). — *Tirso y don Juan.* Mexico, 1954.

1500. ESCRIBANO (F.S.Y.). — « *El Burlador de Sevilla.* » *Hombre sin Nombre.* Bulletin of the Comediantes, VII, N° 1, 1955.

TORRES NAHARRO (Bartolomé de)

1501. BERTHELOT (A.). — « *La propaladia* » *du Mans.* Bulletin Hispanique, LVI, N°s 1-2, 1954.

UNAMUNO (Miguel de)

1502. MILNER (Z.). — *Brèves rencontres avec Unamuno.* Langues Néo-Latines, N° 134, 1955.

VALLE INCLAN (Ramón Maria del)

1503. HERRERO (Pablo). — *Valle Inclan dramaturge.* Théâtre Populaire, N° 13.

VELEZ DE GUEVARA

1504. CIORANESCU (Alejandro). — *El autor del « Principe Transilvano ».* Estudios de Literatura española y comparada. La Laguna, 1954.

ZARATE (Francisco Lopez de)

1505. LOPE TOLEDO (J. M.). — *El poeta Francisco López de Zarate.* Logroño, Imprenta Moderna, 1954.

ETATS-UNIS

1506. BENNETT (Isadora). — *The training program of the American Theatre Wing.* **E.T.J.**, VII, N° 1, mars 1955.

1507. CHEVALLEY (S.). — *Le Théâtre d'Orléans en tournée dans les villes du Nord*, 1827-1833. Comptes rendus de l'Athénée Louisianais. La Nouvelle-Orléans, mars 1955.

1508. KINNE (W. P.). — *George Pierce Baker and the American Theatre.* Harvard University Press, 1954, XVI-348 p.

1509. LE GARDEUR (René J.). — *En marge d'une affiche de théâtre en* 1799. C.R., de l'Athénée Louisianais, mars 1955.
Renaud d'Ars, Opéra en 2 actes, paroles de Radet et Barré, musique de Dalayrac.

1510. M. A. — *Les Etats-Unis et le théâtre.* **P.T.**, N° 97.

1511. WILSON (G. F.). — *Forgotten queen of the american stage : Mary Ann Duff.* **E.T.J.** VII, N° 1, mars 1955.

O'NEILL (Eugène)

1512. BRUNACCI (Giorgio). — *O'Neill, tragico mancato.* Arena, II, p. 74.

1513. ENGEL (Edwin A.). — *The haunted heroes of Eugene O'Neill.* Cambridge, Harvard University Press, 1953, X-310 p.

GUATEMALA

1514. MENCOS (Carlos). — *Le mouvement théâtral au Guatemala.* Théâtre Populaire, N° 13, 1955.

GRANDE-BRETAGNE

1515. BROOK (Peter). — *The influence of Gordon Craig in Theory and practice.* Drama, Summer 1955.

1516. BROWN (A. Stuart). — *The peer and the players.* **T.N.**, Vol. IX, N° 3.
The Norwick players.

1517. BRUNACCI (Giorgio). — *Thomas Betterton.* Arena II, p. 232.

1518. GRICE (F.). — *Roger Kemble's company at Worcester.* **T.N.**, Vol. IX, N° 3.

1519. GRZEBIENIOWSKI (Tadeusz). — *Dramat i scena angielska epoki odrodzenia.* Warszawa, 1953, Panstwowy Instytut Sztuki, p. 107.
Le théâtre anglais de la Renaissance.

1520. JOSEPH (Bertram). — *Sarah Siddons : Her art as an actress.* Drama, Summer 1955.

1521. MAUROIS (A.). — *Retour de Sratford.* **N.L.**, N° 1456, 28 juillet 1955.

1522. PARKER (Anthony). — *Pageants, their presentation and production.* London, Bodley Head, 1955.

1523. SINGER (Kurt). — *The Charles Laughton Story.* London, Robert Hale, 1955.

1524. SINKO (Grzegorz). — *Dramat oraz scena angielsak okresu restauracji i XVIII wieku.* Warszawa Lodz, 1954, Panstwowy Isntytut Sztuki, 65 p.
Le théâtre anglais aux XVIIe *et* XVIIIe *siècles.*

1525. SPRAGUE (Arthur Colby). — *Falstaff Hackett.* **T.N.**, Vol. IX, N° 3. avril-juin 1955.

1526. STEPHENS (France). — *Theatre world annual n°* 5. London, Rockliff. 1955.

BOTTOMLEY (Gordon)

1527. — *Poet and Painter : correspondance between Gordon Bottomley and Paul Nash.* Ed. by C. C. ABBOTT and A. BERTRAM. O.U.P., 1955.

1528. BOTTOMLEY (Gordon). — *Poems and plays.* London, Bodley Head, 1955.

GREENE (Graham)

1529. PANGE (V. de). — *Graham Greene.* Préface de F. MAURIAC. Paris, Edit. Universitaires, 1953.

KYD (Thomas)

1530. CARRERE (F.). — « *La tragédie espagnole* » *de Thomas Kyd et* « *Le cœur brisé* » *de John Ford.* **E.A.**, 1955, VIII, N° 1.

FRY (Christofer)

1531. STANFORD (D.). — *Christofer Fry.* London, British Council and Longmans, 1954, 40 p.

JONSON (Ben)

1532. CHUT (Marchette). — *Ben Jonson of Westminster.* London, Hale, 1954.

1533. FURNISS (Todd). — *The annotation of Ben Jonson's* « *Masque of Queenes* ». The Review of english studies, V, N° 20, 1954.

1534. PARTRIDGE (A. C.). — *The accidence of Ben Jonson's plays.* Cambridge, Bowes and Bowes, 1953, 333 p.
Etude sur la syntaxe dans les pièces de B. J.

OTWAY (Thomas)

1535. HARTNOLL (Phyllis). — *Otway e La Fosse.* Arena, II, N°s 6-7, p. 62.

SHAKESPEARE

1536. — *Antony and Cleopatra.* Ed. by M. R. RIDLEY, Nlle Edit. London, Methuen, 1954.

1537. AMPHLETT (H.). — *Who was Shakespeare?* London, Heinemann, 1955.

1538. ARNOLD (Paul). — *The recapitulation dream in* « *Richard III* » *and* « *Macbeth* ». Shakespeare Quartely, Vol. VI, N° 1, 1955.

1539. BATES (Ronald). — *Shakespeare's* « *The Phoenix and Turtle* ». Ibid.

1540. BONJOUR (A.). — *Hamlet and the Phantom Clue.* English Studies, XXXV, N° 6.

1541. CARLISLE (C. J.). — *The 19th Century actors versus the closet critics of Shakespeare.* **St.Ph.**, LI, N° 4, 1954.

1542. CAUTHEN Jr (J. B.). — *Richard II and the image of Betrayed Christ.* Renaissance Papers, University of South-Carolina Press, 1954.

1543. CLEMEN (W.). — *Die tragödie vor Shakespeare.* Heidelberg, 1955, 240 p.

1544. CRANE (Milton). — « *Twelfth night* » *and Shakespearian comedy.* Shakespeare Quarterly, Vol. VI, N° 1, 1955.

1545. DESAI (Chintamini N.). — *Shakespearian Comedy.* Agra, The Agra University Press, 1952, 203 p.

1546. EMSLIE (Mac Donald). — *Pepys' Shakespeare Song.* Shakespeare Quarterly, Vol. VI, N° 2, 1955.

1547. JOSEPH (Bertram). — *Conscience and the king : a study of Hamlet.* London, Chatto and Windus, 1953.

1548. KNOX (Bernard). — « *The Tempest* » *and the ancient comic tradition.* The Virginia Quarterly Review, XXXI, 1955, N° 1.

1549. LUCIGNANI (Luciano). — *Shakespeare e il formalismo.* Arena, II, N°s 6-7, p. 295.

1550. MARDER (Louis). — *Law in Shakespeare.* Renaissance Papers, University of South Carolina Press, 1954.

1551. MEISSNER (P.). — *Shakespeare.* 2 Auflage bearbeitet von Martin LEHNERT. Berlin, W. de Gruyter, 1954, 136 p.

1552. NOSWORTHY (J. M.). — *Shakespeare and Sir Thomas More.* The Review of English Studies, VI, N° 21, 1955.

1553. POTTS (Abbie F.). — *Hamlet and Gloriana's knights.* Shakespeare Quarterly, Vol. VI, N° 1.

1554. PRESSON (Robert K.). — *Shakespeare's « Troilus and Cressida» and the legends of Troy.* University of Wisconsin Press, 1953, X-165 p.

1555. PRINCE (Laurence M.). — *Shakespeare as pictured by Voltaire, Gœthe and other.* **G.R.**, XXV, 1950.

1556. SHAABER (M. A.). — *The folio text of* 2 *Henry IV.* Shakespeare Quarterly, Vol. VI, N° 2, 1955.

1557. SHAW (John). — *Fortune and man in « As you like it ».* Shakespeare Quarterly, Vol. I, N° 2, 1955.

1559. SCHILLING (Kurt). — *Shakespeare : Die Idee des Menschen in seinen Werken.* Bonn, H. Bouvier and C°, 1955, 294 p.

1560. SMITH (W. D.). — *The « Henry IV » choruse in the first folio.* The Journal of English and Germanic Philology, LIII, N° 1.

1561. WEILGART (W. J.). — *Shakespeare psychognostic character evolution and transformation.* Tokyo, The Hokuseido Press, 1952, VIII-276 p.

1562. WILKINS (George). — *The painfull adventure of Pericles Prince of Tyre.* Ed. by Kenneth Muir. Liverpool, University Press and New-York, Grove Press, 1953, XVIII-120 p.

Etude comparative de la nouvelle de Wilkins et de la pièce de Shakespeare.

WILDE (Oscar)

1563. MERLE (Robert). — *Oscar Wilde.* Paris, Hachette, 1955.

1564. HOLLAND (Vyvian). — *Fils d'Oscar Wilde.* Paris, Flammarion, 1955.

INDES

1565. MUKERJEA (Prof. Harimohan). — *The modern Bengali theatre.* Theatre Unit Bulletin, Vol. III, N° 7, août 1955.

IRLANDE

1566. — *Le théâtre de G. Fitzmaurice.* The Dublin Magazine, janvier 1955.

1567. CLARK (W. S.). — *The early Irish stage.* London, O.U.P., 1955.

1568. CAZAMIAN (Madeleine). — *La correspondance de W. B. Yeats.* **E.A.**, 1955, VIII, N° 1.

A propos de The Letters of W. B. Yeats, *London, Rupert, Hart-Davis,* 195

ITALIE

1569. — *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1954-1955. Revue du Théâtre Italien, 1954, N°s 3 et 4, 1955, N° 1.

1570. — *Ottanta anni di vita del Teatro Sociale.* Como, tip. « La provincia di Como » s. d., in-8°, 162 p.

1571. ALLODOLI (E.). — *Un celebre commediografo di terz'ordine Alberto Nota.* **Sc. I.**, 1955, N° 5.

1572. BAB (Julius). — *Eleonora Duse.* Arena, II, p. 132.

1573. CAPUANA (Luigi). — *Scritti sul teatro del verismo.* Ibid., p. 10.

1574. FEDERICI (Mario). — *Ernesto Sabbatini.* **Sc.**, 1954, N° 10.

1575. FELICE (Renzo de). — *La vita teatrale nella Republica romana del* 1789-99. Arena, II, N°s 6-7, p. 37.

1576. GAVAZZENI (Gianandrea). — *Diario operistico.* Ibid. III, N° 8-9, p. 75.

1577. LUCIGNANI (Luciano). — *Teatro e Venezia.* Ibid. II, N°s 6-7, p. 115.

1578. MINERVINI (Roberto). — *Da Eduardo a Vicenzo Scarpetta.* Arena, II, N°s 6-7, p. 212.

1579. MORANDO (Sergio). — *Eduardo l'attore composto.* **S.** N° 109.

1580. PALAZZESCHI (Aldo). — *Il mio giovanile esperimento : « la decadenza del teatro in Italia è soltanto difetto nostro.* **S.**, N° 108, 1955.

1581. PULLINI (Giorgio). — *Il teatro italiano del dopoguerra.* Arena, II, N°s 6-7, p. 188.

1582. — *Il teatro italiano del dopoguerra.* II. *Tentativi di realismo sociale.* Ibid. III, N°s 8-9, p. 12.

1583. STEFANO (Carlo di). — *Giovani Pascoli e il teatro.* **Sc.**, 1955, N° 4.

1584. — *La « Compagnia reale sarda ». Cent'anni or sono cessava d'esistere.* Ibid. 1955 N° 2,.

1585. TROMBATORE (G.). — *Capuana e il verismo.* Arena, II, p. 3.

ALFIERI

1586. ALFIERI (V.). — *Commedie.* A cura di F. Forti. Vol. II : I. *Troppi. L'antidoto.* Asti, Casa d'Alfieri, 1953, in-8°, XXIII-475 p.

ANNUNZIO (Gabriele d')

1587. — *La Figlia di Iorio.* Milano, Ricordi, 1954, in-8°, 82 p. **O.R.**

BENELLI (Sem)

1588. LARI (Carlo). — *Sem Benelli.* **Sc.**, 1955, N° 1.

BERTOLAZZI (Carlo)

1589. PULLINI (Giorgio). — *Moralismo e ambientazione nel teatro di Carlo Bertolazzi.* Arena, II, p. 145.

BETTI (Ugo)

1590. SURCHI (Sergio). — *Equivoco di Betti.* Ibid. II, p. 99.

GIACOMO (Salvatore di)

1591. APICELLA (Olga). — *Il mondo dialettale nel teatro di Salvatore di Giacomo.* Ibid. II, N°s 6-7, p. 22.

GOLDONI (Carlo)

1592. — *L'avaro fastoso.* Riduzione in veneziano dall'originale francese e dalla versione dello stesso Goldoni in italiano a cura di Alberto Bertolini e Carlo Micheluzzi. Ridotto, 1955, N°s 1-2.

1593. BERTOLINI (A.). — *Del tradurre, del ridurre, e del dedurre.* Ibid.
L'Avaro fastoso *en vénitien.*

1594. MANGINI (Nicolo). — *Orientamenti della critica goldoniana contemporanea.* Ridotto, 1955, N°s 1-2.

1595. MINERVINI (Roberto). — *Un precursore napoletano di Goldoni.* Arena, II, p. 245.

1596. PIRANDELLO. — *Teatro Goldoniano espressione di vita.* Ridotto, 1955, N°s 1-2.
Texte publié pour la première fois in Comœdia, 1er *janv.* 1923.

MACHIAVEL

1598. — *La Mandragola.* Pref. di V. Sermonti. Roma, Sograro, 1955, in-16, 76 p.

PIRANDELLO (Luigi)

1599. GUASCO (C.). — *Ragione e mito nell'arte di Luigi Pirandello.* Roma, Ed. Arte e Storia, 1954, in-8°, 202 p.

RUZZANTE

1600. — *Vaccaria.* A cura di L. Zorzi. Padova, Randi, 1954, 374 p.

1601. ANGELINI (Franca). — *Saggio su Ruzzante.* Arena, II, p. 57.

VERGA (Giovanni)

1602. RUSSO (L.). — *Giovanni Verga.* Bari, Laterza, 1955, in-8°, XII-446 p.

JAPON

1603. RENONDEAU (G.). — *Le boudhisme dans les Nô.* Tokio, s. d., Maison franco-japonaise.

MEXIQUE

1604. ARROM (José Juan). — *Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII.* Revista Iberoamericana, XIX, N° 37.
Sufrir para merecer *du Padre Matías de Bocanegra* (1612-1668).

1605. VILLAURRUTIA (Xavier). — *Poesia y teatro completos.* Buenos-Aires, Fondo de Cultura Economica.

PAYS-BAS

1606. VILLOCKX (L.). — *Vondel en Rembrandt.* Dietsche Warande en Belfort, juillet 1954.

PAYS SCANDINAVES

1607. BEIJER (Agne). — *Deux auteurs suédois Pär Lagerkvist, koncq Hjalmar Bergman.* **T.M.**, Vol. IV, N° 2.

1608. JOHANNET (René). — *Le théâtre de Drottningholm.* Revue des Deux Mondes, 1955, N° 2.

POLOGNE

1609. — *Wojciech Boguslawski.* Warszawa, 1954, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 86 p.
Travail collectif. Essai sur l'acteur et l'écrivain.

1610. — *Literatura mieszczanska w Polsce od konca* 16 *do konca* 17 *w.* Warszawa, Ibid. T. I. *Intermedia* p. 55 à 70. T. II. *Komedia Rybaltowska* p. 143 à 415.
La littérature bourgeoise en Pologne aux XVIe *et* XVIIe *siècles : anthologie.*

1611. BUDZYK (Kazimierz). — *Z dziejów renesansu w Polsce.* Wroclaw, 1953. Zaklad im. Ossolinskich, T. I. 197 p.
Recherches historiques.

1612. GOT (Jerzy). — *Role Ludwika Solskiego.* Wroclaw, 1955. Ibid. 466 p.
Les rôles du grand acteur Ludwika Solskiego.

1613. KOTT (Jan). — *Jak Wam sie podoba.* Warszawa, 1955. Panstwowy Instytut Wydawniczy, 314 p.
Recueil des feuilletons.

1614. MACIERAKOWSKI (Jersy) et WOJCIECH (Natanson). — *Ludwik Solski.* Warzawa, 1954. Wydawnictwo « Sztuka », 40 p.
Essai sur l'acteur.

1615. MICHALOWSKI (H.). — *Opery Polskie.* Warszawa, 1954. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 277 p.

1616. NATANSON (Wojciech). — *Karol Adwentowicz.* Warszawa, 1955, Panstwowy Instytut Sztuki, 50 p.
Essai sur l'acteur.

1617. — *Szkice teatralne.* Kraków, 1955. Wydawnictwo literackie, 204 p.
Choix des essais critiques.

1618. PAWLOWICZOWA (Janina). — *Drama mieszczanska.* Warszawa, 1955. Panstwowy Instytut Wydawniczy, 493 p.
Les origines du drame bourgeois en Pologne. Textes choisis.

1619. RASZEWSKI (Zbigniew). — *Z tradycji teatralnej Pomorza, Wielkopolski i Slaska.* Wroclaw, 1955. Zaklad im. Ossolinskich, 271 p.
Les traditions théâtrales de la Poméranie, de la grande Pologne et de la Silésie

1620. SIVERT (Tadeusz). — *Dramat mieszczanski epoki pozytywizmu warszawskiego.* Wroclav, 1953. Zaklad Narodowy im. Ossolinskich, 551 p.
Le drame bourgeois à l'époque du positivisme. Choix de pièces.

1621. — 60 *lat Panstwowego Teatru im. Slowackiego w Krakowie.* Krakowie, 1954, 47 p.
Anniversaire du Théâtre à Cracovie.

1622. SZWANKOWSKI (Tadeusz). — *Teatr Wojciecha Boguslawskiego w latach* 1793-1814. Wroclaw, 1954. Zaklad im. Ossolinskich, 380 p.
Publication des sources.

1623. WIERZBICKA (Karyna). — *Historia sceny Polskiej.* Warszawa, 1953. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe. 130 p.
Manuel.

PORTUGAL

GARRETT (Almeida)

1624. — *Almeida Garrett.* Vértice, N° 135, 1954 (N° spécial pour le centenaire de sa mort).

1625. — *Homenagem a Garrett.* Société des Auteurs. Lisbonne, 1954.
Textes des conférences de Luis de Oliveira Guimarães et José Galhardo.

1626. — *Teatro d'arte de Lisboa.* Teoremas de Teatro (Lisboa), Nos 1 et 3, 1955.

1627. CASTRO (Augusto de). — *Garrett, homen de teatro.* Lisboa, 1955.

VICENTE (Gil)

1628. PESTANA (Sebastiao). — *Estudos gilvicentinos.* XI y XII. Revista de Portugal (Serie A. Lingua Portuguesa). XIX, Nos 127 et 128.

SUISSE

1629. — *Chronik des Schweizer Volkspiels.* 1952, sept. 1953. Elgg. Volksverl. in-8, 48 p.

U.R.S.S.

1630. — *Materialy pomocnicze do dziejów teatru radzieckiego.* Warszawa Lódz, 1954. Panstwowy Instytut Sztuki, 249 p.

Travail collectif.
Matériaux pour servir à l'histoire du théâtre en Russie contemporaine.

1631. DOBROWOLSKI (Wladislaw Józef). — *Zarys historii Teatru Rosyjskiego.* Warszawa, 1951. Panstwowe Zaklady Wydawnictw Szkolnych, 121 p.

Coup d'œil sur l'histoire du théâtre russe.

1632. SZLETYNSKI (Henryk). — *Konstanty Stanislawski i jego dzialalnosc. Wstep do K. S. Stanislawski : « Moje zycie w szturce ».* Warszawa 1954. Panstwowy Instytut Wydaniczy, p. 9 à 67.

Introduction à Constantin Stanislawski.

MAIAKOVSKI

1633. KATANIAN (V.). — « *Klop* » (la punaise) *de Maïakovski.* **L..F,** N° 576, 1955.

Pièce créée à Moscou en 1929 et reprise pour la première fois depuis la mort de Maïakovski en 1955.

POUCHKINE

1634. CORBET (C.). — *L'originalité du « Convive de Pierre » de Pouchkine.* **R.L.C.,** 1955, N° 1.

TCHEKHOV

1635. BRISSON (Pierre). — *Tchékhov ou l'anti-Maupassant.* Le Miroir de sa vie. **F.L.,** N° 489, 3 sept. 1955.

1636. MANN (Thomas). — *A. P. Tchékhov.* Voks Bulletin, 1954, N° 6.

1637. TRIOLET (Elsa). — *Mon post-scriptum à « l'Histoire d'Anton Tchékhov ».* **L.F.,** N° 584, 8 sept. 55.

Réponse à Pierre Brisson. Cf n° 1635.

YOUGOSLAVIE

1038. GLIGORITCH (Velibor). — *Les théâtres yougoslaves.* Questions actuelles du Socialisme, mars-avril 1955, N° 29.

Voir aussi N° 1347.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1639. — *Bureau International de contact pour le théâtre populaire.* Bussum, International Contact-bureau voor leekenspel, 1955, 28 p.

1640. — *Le Festival de Paris.* **P.T.,** N° 19.

La Chine. L'Allemagne Est et Ouest. Les Etats Unis. La Grande-Bretagne. L'Irlande. La Belgique. L'Italie. La Finlande. La Pologne. Les Pays-Bas. L'Autriche. L'Espagne. La Yougoslavie. La Suisse. La Suède. La Norvège. Le Portugal. Le Canada. La Grèce.

1641. — *Festival international d'art dramatique.* Paris, Edit. Artistique, 1955, 2 vol.

Volumes formés par le brochage des programmes des spectacles présentés, Vol. I au théâtre Sarah-Bernhardt. Vol. II au théâtre Hébertot.
Notices sur les troupes, les auteurs, photos des acteurs, distributions.

1642. ROSENFELD (Sybil). — *Foreign theatrical companies in Great Britain in the 17th and 18th Centuries.* London, Society for Theatre Research, pamphlet series, N° 4, 1954-1955.

1643. TRIOLET (Elsa). — *Introduction au 2e festival international d'art dramatique.* **L.F.,** N° 570, 1955.

ALLEMAGNE-FRANCE

1644. KLEIST (H. von). — *Penthésilée.* Adaptation de Julien Gracq. **P.T.**, N° 100.

AMERIQUE-ESPAGNE

1645. PEDRO (V. de). — *América en las letras españolas del siglo de Oro.* Buenos-Aires, 1954, 365 p.

AUTRICHE-ESPAGNE

1646. NAUMANN (W.). — *Grillparzer und das spanische Drama.* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXVIII, 1954, p. 345 à 372.

AUTRICHE-ITALIE

1647. ROMMEL (Otto). — *La commedia dell'arte e il teatro popolare viennese.* Arena, II, N°s 6-7, p. 1.

CHINE-FRANCE

1648. — *Paris acclame Pékin.* **L.F.**, N° 572, 9-16 juin 1955.

Textes de R. Rouleau, Elsa Triolet, Irène Joachim, Hélène Jordan-Morhange, Marcel Marceau, Jean Gandrey-Réty, Chao-Feng.

ESPAGNE-FRANCE

1649. CIORANESCU (A.). — *Calderón y el teatro clásico francés.* Estudios de Literatura espanola y comparada. La Laguna, 1954.

1650. VALLE INCLAN (R. M. del). — *Les Cornes de Don Sapristi (Los Cuernos de Don Friolera).* Adaptation française de Robert Marrast. **T.P.**, *N°* 13.

1651. — *Lien de sang.* Version française de Jean Camp. L'Avant-Scène, N° 112.

ESPAGNE-PORTUGAL

1652. ALBERTI (Fafael). — *Da un momento all'altro.* Drama di una famiglia spagnola in un prologo e tre atti. 1938-1939, traduction italienne de Dario Puccini. Arena, III, N°s 8-9, p. 90.

Précédé d'une étude sur l'œuvre et l'auteur par Dario Puccini.

ETATS-UNIS-FRANCE

1653. — *Marcel Aymé als toneelberverker een Amerikaan setragedie gezien Franse ogen.* Het Toneel, 1954, N° 11.

Sur l'adaptation des Sorcières de Salem *d'A. Miller.*

FRANCE-AFRIQUE DU SUD

1654. ROSENTHAL (Eric). — *Un épisode oublié de l'histoire du Cap.* La Revue Française, N° 71.

Au moment où l'affluence des troupes françaises l'avait fait surnommer « Le Petit Paris ».

FRANCE-AMERIQUE LATINE

1655. MOLIERE. — *Tartufo.* Traduçao livre em dodicassilabos de Guilherme Figuerrado. Rio de Janeiro, departemento de Impresa Nacional, 1952.

1636. RAEDERS (Georges). — *Dom Pedro II, ami et protecteur des savants et écrivains français.* Revista da Universidade de São Paulo, Vol. VII, Junho de 1955, Fasc. 14.

FRANCE-ETATS-UNIS

1657. FRANC (Robert). — *Pièces françaises à Broadway.* **P.T.**, N° 97.

1658. STROTER (Mary Elisabeth). — *La Folle de Chaillot by Jean Giraudoux,* New-York, Harpers & Brothers, 1955, in-8°, XXIV - 156 p.

Destinée aux étudiants de français aux U. S., cette édition du texte de La Folle de Chaillot *présente, avec quelques annotations et un copieux lexique donnant la correspondance dans les deux langues (pp.* 111-155*), un historique de l'œuvre dramatique de J. G. Quelques erreurs se sont glissées, réparables dans les éditions suivantes. Contient pp.* 92-93 *le fac-similé du manuscrit d'Henri Sauguet pour la chanson de* La Belle Polonaise. *Les papiers de garde de la reliure sont constitués :* a) *par un croquis au trait situant les points de Paris cités par J. G. dans* la Folle, b) *de la région parisienne.*

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

1659. CRAIK (T. W.). — *The true source of John Heywood's « Johan Johan »,* **M.L.R.**, XLV, 1950.

La pièce de J. H. serait une traduction de La Farce du Pasté.

1660. GRAY (J. E.). — *The source of the Emperour of the East.* Review of English Studies, N.S., I, 1950.

1661. PHIALAS (Peter G.). — *The sources of Massinger's Emperour of The East.* PLMA, LXV, 1950.

Les sources de la pièce de Massinger seraient La Cour Sainte *de Nicolas Caussin.*

1662. WAGNER (A. R.). — *Shakespeare and the Agincourt Ennoblement.* Notes and Queries, CXCV, 1950.

Source de Shakespeare : Jean Juvénal des Ursins, Histoire de Charles VI.

FRANCE-ITALIE

1663. DUMAS père (Alexandre). — *Kean.* Trad. di G. Petriccione. Milano, Rizzoli, 1955, in-16, 143 p.

1664. LABICHE (E.). — *La Cagnotte.* Trad. di Chiesa, pref. di G. R. Morteo. Torino, Einaudi, 1955, in-8°, 139 p.

1665. MOLIÈRE. — *Il Borghese gentilhomo.* A cura di C. Levi. Firenze, Sansoni, 1954, in-16, 199 p.

1666. MUSSET (A. de). — *Lorenzaccio.* Trad. di R. Radice. Bologna, Capelli, 1955, in-8°, 293 p.

FRANCE-U.R.S.S.

1667. MOREAU (G.). — *Comédiens de France en Russie.* Baugé, Imp. Cingla, 1954.

GRANDE-BRETAGNE-BELGIQUE

1668. HOPPE (Harry R.). — *English acting compagnies at the Court of Brussels in the seventeenth Century.* The Review of English Studies, 1955, VI, N° 21.

GRANDE-BRETAGNE-ALLEMAGNE

1669. NOCK (F. J.). — *E.T.A. Hoffmann and Shakespeare.* The Journal of English and Germanic Philology, LIII, N° 1.

GRANDE-BRETAGNE-AMERIQUE LATINE

1670. BEN JONSON. — *Volpone ou A Raposa.* Comedia em 5 atos traduçao de Newton Belleza. Rio de Janeiro, 1954, in-8°, 161 p.

Précédé d'une introduction « O teatro de Ben Jonson, O clima literario ».

1671. SHAKESPEARE. — *Teatro completo.* Trad. de Martinez Lapriente, Buenos-Aires, s. d.

1672. SHAW (G. B.). — « *Ginebra.* » « *Otro final para Cimbelino* ». « *El buen rey Carlos* ». Buenos-Aires, Sudamericana, 1954.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

1673. BARLEY (Helen P.). — *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue* 1733-1886. Microfilm Abstracts, X, N° 2, 1950.

1674. FENGER (Henning). — *Voltaire et le théâtre anglais.* Orbis Literarum, VII, 1949.

1675. SHAKESPEARE. — *Le roi Henri VI.* Texte établi et traduit par F. Sauvage et A. Koszul. Paris, Belles Lettres, 1955.

1676. TEMPLE PATTERSON (H.). — *Shakespeare and the imagery of Victor Hugo.* Studies in Romance Philology and French Lit. presented to John Orr by Pupils, Colleagues and Friends. Manchester University Press. 1953.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

1677. — *Teatro Elisabettiano.* A cura di M. Praz. Firenze, Sansoni, 1954, in-8°, XXVIII-1274 p.

1678. SHAKESPEARE. — *Antonio e Cleopatra.* A cura di A. Zanco. Firenze, Sansoni, 1954, in-16, XLII-205p.

1679. — *Amleto.* A cura di R. Piccoli. Firenze, Sansoni, 1955, in-16, XXXII-313 p.

GRANDE-BRETAGNE-PORTUGAL

1680. GREENE (Graham). — *O que é o drama « A casa dos vivos » Graham Greene; traduçoes em portugues de G. Greene.* Teoremas de Teatro, Lisboa, N° 1, 1955.

Avec le texte portugais de Living-Room *traduit par Miguel Fontana.*

IRLANDE-AMERIQUE LATINE

1681. SYNGE (John). — *Deirdre de los pesares.* Trad. de Dora Martinez Diaz de Vivar. Buenos-Aires, Edit. Losada, 1955.

IRLANDE-FRANCE

1682. YEATS (W. B.). — *Théâtre.* Trad. par Madeleine Gibert. Paris, Denoël, 1954, in-16, 239 p.

ITALIE-ALLEMAGNE

1683. BRAUN (F. Sc.). — *The merchant of Genova in Gœthes' « Prokurator ».* **M.L.N.**, LXIX, 4.

1684. KUTSCHER (Artur). — *Die commedia dell'arte und Deutschland.* Emsdetten, 1955, 88 p. (Die Schaubühne Bd 43).

ITALIE-ESPAGNE

1685. FALCONIERI (John V.). — *Más noticias biográficas de Alberto Ganassa.* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, LX, N° 1, 1954.
Ganassa en Espagne 1574-1584.

ITALIE-FRANCE

1686. PIRANDELLO. — *La fleur à la bouche.* Trad. de M. A. Comnene. L'avant-Scène, N° 109.

ITALIE-GRANDE-BRETAGNE

1687. RIBNER (Irving). — *Marlowe and Machiavelli.* Comparative Literature, VI, N° 4.

ITALIE-POLOGNE

1688. BRAHMER (M.). — *La commedia dell'arte in Polonia.* Roma, 1954, Estratto da « Ricerche Slavistiche », N° 111, in Memoriam Enrico Damiani.

ITALIE-U.R.S.S.

1689. CESCO (Bruno de). — *L'arte italiana nel teatro russo.* Ridotto, N°s 51-52, 1955.

PAYS SCANDINAVES-FRANCE

1690. BRUNELLE (M.). — *L'influence d'Ibsen sur Romain Rolland.* Revue des Sciences Humaines, juillet-septembre 1953.

PAYS SCANDINAVES-ITALIE

1691. IBSEN. — *Spettri.* Trad. di P. Monaci. Milano, Rizzoli, 1954, in-16, 94 p.

PORTUGAL-HONGRIE

1692. BAUMGARTEN (S.). — *Le Portugal et la Hongrie se rencontrent sur la scène.* Rassegna Mediterranea, (Palerme), mars 1954.

U.R.S.S.-ALLEMAGNE

1693. GOGOL (N.). — *Gesammelte Werke.* In 5 Bänden. Herausgegeben von Johannes von Guenther, Übertragen von Guenther und Korfiz. Holm. Leipzig, Aufbau, 1955, 1920 p.

U.R.S.S.-FRANCE

1694. GOGOL (N.). — *Théâtre. Le Revizor, Hyménée. Les Joueurs.* Préface et texte d'André Barsacq. Paris, Denoël, 12 × 19, 288 p.

1695. NEPVEU-DEGAS (Jean). — *Paris a connu sa saison Tchékhov.* **P.T.**, N° 98.

1696. TCHEKHOV. — *La Mouette*, adaptation G. et L. Pitoeff. L'Avant-Scène, N° 108.

1697. — *La demande en mariage.* Texte français de G. et L. Pitoeff. Ibid.

U.R.S.S.-ITALIE

1698. CECHOV. — *Teatro.* Firenze, Vallecchi. 1954, in-16, 467 p.
Le Tre sorelle. Ivanov. Il Giardino dei Ciliegi. Zio Vania.

U.S.A.-AMERIQUE LATINE

1699. O'NEILL (Eugene). — *Una luna para el bastardo.* Buenos-Aires Edit. Sudamericana, Collection Teatro, 1954.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théatre d'amateurs

1700. — *Education et vie rurale.* Cahier, N° 12.
Spécialement consacré à l'adaptation scénique du Père Goriot *de Balzac au cours d'un stage d'animateurs ruraux. (Texte de l'adaptation), Cordes (Tarn), août* 1955.

1701. FERRIER (Elie). — *Vers un théâtre du peuple.* **A.** 1er mars 1955.

1702. STACEY (Roy). — *Running an amateur society.* London, Herbert, Jenkins.

b) Théâtre scolaire et universitaire

1703. BALDWIN (J.). — *Producing new plays in the university theatre.* **E.T.J.**, N° 1, mars 1955.

1704. GILLIBERT (Jean). — *Les étudiants ont fait la relève.* **C.R.B.**, N° 11, 1955.
Le groupe antique de la Sorbonne.

1705. LOBB (K. M.). — *The drama in school and church.* London, Harrap.

1706. McDOWELL (John H.). — *A survey of theatre in fourteen universities.* Western Speech, 1953, XVIII, N° 3.

1707. STAIGER (Emil). — *Theater und universität.* Zürich, Schauspielhaus, 1955.

1708. YOUNG (Patricia). — *Dramatic school.* London, Peter Davis.

c) Théâtre pour la Jeunesse et pour l'enfance

1709. — *Spectacles pour enfants.* Camaraderie, N° 56, mai 1955. N° spécial.
Textes de J. A. Sénèze, R. Bocquié, L. Simon, Haudecœur, J. Chesnais, E. Ferrié, L. Chancerel, J. L. Temporal, F. Boucrot, D. Bordat, Yves Joly, Ch. Vildrac, M. Demuynck.

1710. SPENCER (Sara). — *Children's theatre past and present.* **E.T.J.**, VII, N° 1, mars 1955.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

1711. DURKHEIM (Jean). — *Le cirque.* Paris, F. Nathan, 1955, 14 × 20.

1712. BERNARDO (Maria). — *Teatros para titeres.* Escena, II, N° 4, 1954.

1713. BUHRMANN (Max). — *Das farbige Schattenspiel· Besonderheit, Technik Führung.* Bern, P. Haupt, 1955, in-8°, 64 p., 8 ill.

1714. PARSONS (L.). — *Puppet ambassador to Mexico.* The Puppetry Journal, Vol. VI, N° 4.

1715. PIRON (Maurice). — *Du théâtre de marionnettes à la pastorale de Noël.* La Revue Française, N° 64, 1955.

1716. WALLACE (Lea). — *Movement within proscenium.* The Puppetry Journal, Vol. VI, N° 4.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

1717. — *La musique à l'étranger.* Enquête de la Revue du Conservatoire. N° 40, 1955 et suiv.
Deuxième question : quelle est l'attitude des jeunes compositeurs de votre pays vis-à-vis du théâtre lyrique ?
Réponses de : Belgique, Angleterre, Espagne, Allemagne, Argentine, etc.

1718. — *Cinquant'anni di Opere e Balletto in Italia.* Roma, Bestetti, 1955, in-4°, 131 p.

1719. ADORNO (T. W.). — *Versuch über Wagner.* Berlin, Frankfurt, Suhrkamp Verl. 1952, 204 p.

1720. BARRAUD (H.). — *Musiques pour Athalie.* **I.T.**, N° 3.

1721. DAVY (Marie-Madeleine). — *La révélation de l'Opéra de Pékin.* Combat, 16 juin et suiv.

1722. DE PAOLI (D.). — *L'opera italiana dalle origini all'opera verista.* Roma, Studium, 1955, in-16, 163 p.

1723. FETTING (Hugo). — *Die Geschichte der Deutschen Staatsoper Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste.* Berlin, Henschelverl. 1955, gr. in-8°, 400 p.

1724. FOURQUET (J.). — *Zum Aufbau des Nibelungenlieds und des Kudrunlieds.* Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur, LXXXV, 2.

1725. MOREUX (Serge). — *Le théâtre lyrique et nous.* Combat, 13 juin 1955.

1726. MURZILLI (U.). — *Von Claudio Monteverdi bis Richard Strauss.* Halle, Max Niemeyer, Verl., 1955, X-104 p.

1727. NISSEN (F.). — *The tradition of music in drama.* Theatre Unit Bulletin, Vol. III, N° 2.

C. R. de V. Ragaghan, Music in ancient indian drama.

1728. NAGLER (Alois M.). — *Metastasio, poeta di Corte e regista.* Arena II, N°s 6-7, p. 175.

1729. NOLAN (E. F.). — *Verdi's Macbeth.* Renaissance Papers. University of South Carolina Press, 1954.

1730. PIERRE-PETIT. — *De la musique de scène.* Théâtre Populaire, N° 13.

1731. PANZER (Friedrich). — *Nibelungische Problematik.* Sitzungsberichte d. Heidelberg Akademie d. Wissenschaften. Jg. 1953, 1954.

1732. PFEIFFER-BELLI (W.). — *Richard Wagner und seine Autobiographie.* Der Wächter, 1954, I.

1733. RABE (Julius). — *L'Opéra en Suède.* **T.M.** Vol. IV, N° 2.

1734. SMITH (William). — *The italian opera and contemporary ballet in London* 1789-1820. London, The Society for Theatre Research, 1955, 192 p.

1735. STRAUSS (Richard). — *Das Bühnenwerk von Richard Strauss.* Zürich, Atlantis, 1954.

1736. VALERI (Odette) et BRILLET (Janine). — *L'Opéra.* Présenté par G. Auric. Paris, Edit. de Minuit, 1955, in-16, 192 p.

1737. VERCORS. — *Avons-nous vu l'Opéra de Pékin?* **L.F.**, N° 573, 16 juin 1955

1738. TCHAO-FENG. *Qu'est-ce que l'Opéra chinois ?* Ibid.

b) Danse et ballet

1739. — *Poétique de la danse d'Euripide à Lorca.* Choix et commentaires de Jean-Clarence Lambert. Paris, Georges Fall Edit., Coll. « *Les Carnets* », N° 13, 1955, 11 × 17.

Poèmes de : Euripide, Kabir, Tagore, Gongora, Schiller, Nietzsche, Mallarmé, Claudel, Valéry, Rilke, Lorca, Eluard, Aragon, Césaire, etc.

1740. ANDRES (Stephan). — *Tanz durchs Labyrinth.* Dramatische Dichtung München, R. Piper und Coverlag. 1955.

1741. DOLMETSCH (Matel). — *Dances of England and France from* 1450 *to* 1600. With their music and authentic manner of performance. London, Routledge and Kegan Paul, XII-163 p.

1742. ENKELMANN (S.) et GSOVSKY (T.). — *Ballet in Deutschland.* Berlin, Rembrandt Verl. 1954.

1743. GLOTZ (Michel). — *Marjorie Tallchieff. Serge Golovine. George Skibine.* Paris, R. Laffont, 1955. Coll. Danseurs de notre temps, 48 p. in-16, 12 photos.

1744. LIFAR (Serge). — *La musique par la danse.* Paris, R. Laffont, 1955, in-8°, cour., 172 p.

1745. LIPSCHUTZ (Dan). — *Tendances actuelles du ballet suédois.* **T.M.**, Vol. IV, N° 2.

1746. MILLE (Agnès de). — *Tanz und Theater.* Wien. München. Zürich, W. Frick, 1955, in-8°, 280 p.

1747. MOISSEIEV (Igor). — *Danses populaires et chorégraphie professionnelle.* **L.F.**, N° 588, 6 oct. 1955.

1748. NIEHAUS (Max). — *Ballett.* München, Prestel, 1954, in-8, 207 p.

1749. OULANOVA (Galina). — *Ballets soviétiques.* Lausanne, Ed. Suisse. U.R.S.S., 1955, in-8°, 46 p. ill.
Traduction du russe.

1750. SISOLVA (S.). — *Galja, die Tänzerin.* Aus dem Russ Alice Wagner Verl. Kultur und Fortschritt von 1955, in-8°.

1751. STAPLETON (Michael). — *Sadler's Wells opera.* London, A.C. Black, 1955.

1752. VAILLAT (Léandre). — *Olga Spessivtzeva ballerine.* Paris, Cie Française des Arts Graphiques.

c) Arts plastiques

1753. LEMOINE (Paul). — *Degas et son œuvre.* Paris, Edit. d'Histoire de l'Art, Plon, 1954, 26 × 19, 192 p.

1754. ŒSLAGER (Donald). — *The Donald Œnslager Collection of Drawings for the theatre.* The OSUTheatre Collection Bulletin, Vol. 2, N° 1, 1955.

1755. THOMA (Hans). — *Cinémascope au XVIe siècle.* L'Œil, Paris, 1955, N° 3.
Sur les peintures représentant des scènes de la Commedia dell'Arte au château de Trausnitz en Bavière.

b) Cinéma

1756. AGEL (Henri). — *Le cinéma.* Paris, Casterman, 1954, Coll. Synthèses Contemporaines, 13 × 20, 368 p., 48 h. t.

1757. FOSTER (J. F.). — *Filmstrip for use in teaching theatre.* **E.T.J.**, VII, N° 1
Films sur l'art de l'acteur, l'architecture, le cirque, le costume, la décoration, l'éclairage, le maquillage, la mise en scène, le masque, les marionnettes.

1758. GRIFFIN (Alice). — *Shakespeare through the Camera's eye* 1953-1954. Shakespeare Quarterly, Vol. VI, N° 1, 1955.

1759. MORIN (Edgar). — *Le spectacle de cinéma.* Les Lettres Nouvelles, N° 22, 1954.

e) Radio

1760. BARLY (Norman), LINNEY (Romulus), CASCIO (Dominick). — *Ten plays for radio : adapted from the World's masterpieces of drama and literature.* Minneapolis, Burgess Publishing Company, 1954, II-161 p.

1761. BLUEM (A. William). — *Developing the television playwright.* **E.T.J.**, VII, N° 1.

1762. BRUNIUS (Palle). — *La radio au service du théâtre.* **T.M.**, Vol. IV, N° 2.

1763. LE BOTERF, BRINCOURT, GUILLEMINAUT, FERREY. — *Le théâtre à la télévision.* **P.T.**, N° 93.
Voir aussi N° 1218.

XVI

LANGUE DRAMATIQUE

1764. — *Deutsche literatur im Zwansigsten Jahrhundert.* Gerabronn (Württ). Wolfgang Rothe Verl. 1954.

THÉORICIENS ET CRITIQUES

1765. Silvio d'AMICO . — *Notice biographique.* **S.**, N° 109.

1766. *In memoria di Silvio d'Amico.* Arena, III, N°s 8-9, p. 3.

1767. REBORA (Roberto). — *Per Silvio d'Amico.* Ibid., N° 109.

1768. CARLISLE (C. J.). — *William Charles Macready as a shakespearean critic.* Renaissance Papers, University of South Carolina Press, 1954.

1769. HAVENS (G. R.). — *Henry Carrington Lancaster,* **M.L.N.**, LXIX, N° 8.

XVIII
ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1770. DUVIGNAUD (Jean). — *La tragédie : auto-critique de l'histoire.* Théâtre Populaire, N° 13.

1771. GAUTIER (J.-J.). — *Tragédie classique.* Revue de Paris, 1954, N° 12.

1772. HAMILTON (Edith). — *La commedia e la tragedia.* Palcoscenico, N° 48, 1954.

1773. HESS (G.). — *Etude sur les sources de l'intérêt dramatique.* Romanische Forschungen, Francfort, LXV, N°s 3-4.
A propos de l'ouvrage de G. May : Tragédie cornélienne, tragédie racinienne.

1774. LOPATYNSKA (Lidia). — *Rodzaje dramatyczne we francji w XX w.* Lódz, 1953, Lódzkie Towarzystwo Naukowe, p. 55.
Les genres dramatiques en France.

1775. RICHARDS (Norah). — *Satiric drama.* Theatre Unit Bulletin, III, N° 5, juin 1955.

b) Personnages

1776. CAMP (Jean). — *Un héros méditerranéen Don Juan.* Annales du Centre Universitaire méditerranéen, VI.

1777. CLÉMENT (François). — *Ideas sobre Don Juan.* Universidad de Antioquia. XXX, N° 117, 1954.

1778. CORNIL (Suzanne). — *Inès de Castro.* Bruxelles, 1952.

1779. CUNNINGHAM (D. G.). — *The characterization of Shakespeare's Cleopatra.* Shakespeare Quarterly, Vol. VI, N° 1, 1955.

1780. GLAESENER (Henri). — *Quelques aspects du type de Cassandre.* **E.C.**, T. XXIII, N° 2, 1955.
Homère, Eschyle, Schiller, Alfieri, Lemercier.

1781. Mc IBRATH (Patricia). — *Stereotypes, types and characterization in Drama* **E.T.J.**, VII, N° 1, 1955.

1782. PALMA (Ricardo). — *Genialidades de la Perricholi.* Escena, II, N° 5, 1955.

1783. ROSENBERG (M.). — *In defense of Iago.* Shakespeare Quarterly, Vol. VI, N° 2, 1955.

1784. SCHNEIDER (Albert). — *Geneviève de Brabant dans la littérature allemande.* Paris, Belles Lettres, 1955.

c) Thèmes

1785. DEDEYAN (Charles). — *Le thème de Faust au XVIII° siècle. Le roman de Klinger.* Revue des Lettres Modernes. 1955, N°s 13 et 14.

1786. — *Le thème de Faust pendant la période préromantique.* Ibid. 1955, N° 12.

1787. VOISINE (J.). — *Amphitryon dans le théâtre européen de la Renaissance.* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, octobre 1954.

VARIA

1788. GHEUDE (Charles). — *Le bateleur*, pièce en 3 actes et 6 épisodes. Bruxelles, chez l'auteur (30, av. Brugman), 1955.
La vie de Gaultier-Garguille.

1789. MAUDUY (Sylvette). — *Carnaval toujours vivant.* Revue de la Pensée Française. 1955, N° 2.

Dépôt légal 4e *trimestre* 1955. *Le Gérant :* G. LARCHÉ

TABLE DES MATIÈRES

1955

Supplément au n° 2-3, 1956
de la
Revue d'Histoire du Théâtre

Assemblée Générale ..... II, 194
Bibliographie, N° 1 à 599..... I, 93-120
N° 600 à 1200..... II, 223-248
N° 1201 à 1789..... III-IV, 381-406
Chantilly (Les salles du théâtre du Château de Chantilly), par Alfred Marie ..... III-IV, 299-304
Circulation comique en Picardie au XIXe siècle (La), par Jean Nattiez..... I, 65-68
Circulation comique en Bretagne au XIXe siècle ..... I, 69
Cirque d'Hiver (Notes et documents pour servir à l'histoire du), par Tristan Rémy ..... I, 58-64
Contrats de comédiens, danseurs et chanteurs français à Bruxelles au XIXe siècle (M. Deflandre et G. Isé.) ..... III-IV, 332-340
Comédiens français (Les plus anciens), par Pierre Sadron.... I, 38-43
Comédiens en représensations à Vichy (Liste des) ..... II, 191-192
Copeau (Trois lettres de Jacques Copeau à Silvio d'Amico)... III-IV, 316-321
Diderot (A propos d'un plan d'opéra-comique), par Jacques Proust ..... II, 173-188
Décors de théâtre dans les collèges de Jésuites (Les), par Jeanne Lejeaux ..... III-IV, 305-315
Directeurs de troupes dramatiques à Moulins (1830-1852) (Etat des) ..... II, 1955
Drame liturgique médiéval à Saint-Martial-de-Limoges (Le), par Jacques Chailley..... II, 127-144
Dumas père (Alexandre) et Augier, La Dame aux Camélias, les Lionnes pauvres et la censure, par Louis Allard... III-IV, 329-331
Dupuy (Edouard), le don Juan nordique, par Paul Bournonville..... I, 70-71
Emissions :
Splendeurs du théâtre espagnol, des origines à Federico Garcia Lorca ..... III-IV, 345-346
Eclairage dans les théâtres (L'), par Jacques Nicolle ..... I, 45-47
Eclairage des théâtres (Rapport sur l'), par E. Mascart ..... I, 45-57

Entretiens :

Hommage à Tchekhov ..... I, 74-75
Le musée-théâtre de Drottningholm ..... I, 75-76
Louis Jouvet et *l'Ecole des Femmes* ..... II, 94-95

Expositions :

Rayon de lumière sur Mickiewicz ..... III-IV, 347-348
Garrett (Almeida), par L.-F. Rebello ..... III-IV, 322-325
Hoffmann et la psychologie du comédien, par Maurice Gravier III-IV, 255-277
Hôtel des Comédiens français, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés (L'établissement et la construction de l'), par Nicole Bourdel ..... II, 145-172

In Memoriam :

Amico (Silvio d'), par Gustave Cohen et Léon Chancerel ..... II, 200-202
Fréjaville (Gustave), par Tristan Rémy ..... III-IV, 343-344
Kommissarjevski (Fedor), par Nathalie Alexeeff-Darsene ..... II, 197-199
Smet (Robert de), par Paul Blanchart ..... III-IV, 341-343

Livres et Revues :

Le Cid, trois traductions (Osinski, Morsztyn, Wyspianski) (Léon Fail) ..... I, 88-89
La commedia dell'arte (Revista di studi teatrali) (L. Chancerel) ..... I, 87-88
Ibat, N° 282 (G Raeders) ..... II, 204
Ibat, N° 285 (G. Raeders) ..... III-IV, 361
Ballet in Deutschland (P. Michaut) ..... II, 211
Illustre théâtre (*L'*) (L. Chancerel) ..... I, 85
Opéra, N° XI (A. Boll) ..... III-IV, 376
Théâtre de France ..... I, 86
Théâtre dans le Monde (*Le*) (L. Chancerel) ..... I, 85
Adamov (Arthur). — *Strindberg* (M. Gravier) ..... II, 211-212
Audiberti (Jacques). — *Molière* (P. Mélèse) ..... II, 204-205
Baignères (Claude). — *Vivaldi* (A. Boll) ..... III-IV, 375
Baignères (Claude). — *Ballet d'hier et d'aujourd'hui* (P. Michaut) ..... I, 90
Baltusaitis (J.). — *Anamorphoses ou perspectives curieuses* ..... III-IV, 371
Beaumont (C.-W.). — *Ballets of to-day* (P. Michaut) .. I, 90
Bernard (J.-J.). — *Tristan Bernard, mon père* (P. Blanchart) ..... II, 208-209
Billy (André). — *Les frères Goncourt* (L. Chancerel).. I, 83
Black (A.-C.). — *The Ballet annual* (P. Michaut)..... I, 91
Borwicz (M.). — *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande* 1939-1945 (Olga Wormser).... II, 209-210
Bragaglia (A.-G.). — *Pulcinella* (L. Chancerel) ..... I, 87
Buckle (R.). — *The adventures of a ballet critic* (P. Michaut) ..... I, 91
Busser (H.). — *De Pelléas aux Indes Galantes* (A. Boll) . III-IV, 374
Chancerel (Léon). — *Panorama du théâtre* (P. Quéméneur) ..... III-IV, 372

COPEAU (Jacques). — *Notes sur le métier de comédien* (Léon Chancerel) ..... II, 208

DANIELS (May). — *The french drama of the unspoken* (P. Mélèse) ..... III-IV, 373

DEDEYAN (Charles). — *Le thème de Faust dans la littérature européenne* (L. Chancerel) ..... I, 81

DOISY (Marcel). — *Jacques Copeau ou l'absolu dans l'art* (L. Chancerel) ..... I, 84

DUSSANE. — *Premiers pas dans le Temple* (L. Chancerel) II, 207-208

DUSSANE. — *Molière à la scène* (L. Chancerel) ..... I, 80

ENESCO. — *Souvenirs* (A. Boll) ..... II, 220

MOREUX. — *Bela Bartok* (A. Boll) ..... III-IV, 377

NICOLLE (Jacques). — *La symétrie dans la nature et les travaux des hommes* (Hélène Leclerc) ..... III-IV, 370

NOURISSIER (François). — *Lorca* (Josep Palau) ..... II, 210-211

PANDOLFI (Vito). — *Antologia del grande attore* (L. Chancerel) ..... I, 87

PITOEFF (Aniouta). — *Ludmilla, maman* (L. Chancerel) III-IV, 367

POMMIER (J.). — *Aspects de Racine* (M. Mélèse) ..... I, 81

REISS (Françoise). — *Sur la pointe des pieds* (P. Michaut) ..... I, 91

RÉMY (Tristan). — *J.-G. Deburau* (L. Chancerel) ..... I, 82

ROLAND-MANUEL. — *Plaisir de la musique* (A. Boll) .. III-IV, 378

ROSINA (Tito). — *Mezzo secolo de la Figlia di Jorio* (L. Chancerel) ..... III-IV, 374

ROSTAND (Claude). — *Brahms* (A. Boll) ..... II, 220

SANVIC (Romain). — *Le théâtre élisabéthain* (Paul Blanchart) ..... III-IV, 362

SCHEIKEVITCH (A.). — *Olga Spessivtseva* (P. Michaut) . II, 223

SIEFFERT (René). — *Bibliographie du théâtre japonais Mibu Kyogen* (Olga Wormser) ..... II, 219

SPEAIGHT (Robert). — *William Poel and the Elizabethan revival* (Rose-Marie Moudouès) ..... II, 213

SOUTHERN (Robert). — *The open stage and the modern theatrical research* (H. Leclerc) ..... II, 214

TRIOLET (Elsa). — *Histoire d'Anton Tchekhov* (L. Chancerel) ..... II, 207

TOUCHARD (P.-A.). — *Histoire sentimentale de la Comédie Française* (L. Chancerel) ..... III-IV, 365

VALERI (O.) BRILLET (J.). — *L'Opéra* (A. Boll) ..... III-IV, 377

VEDIER (Georges). — *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique* (L. Chancerel) ..... III-IV, 364

FAVRE (Georges). — *Musiciens français modernes* (A. Boll) ..... III-IV, 375

FISCHER (H.). — *Alicia Markowa* (Pierre Michaut) .... I, 89-90

FRESNAY (Pierre). — *Je suis comédien* (Léon Chancerel) II, 206

GAILLARD (Roger). — *Le joueur et le sapajou* (L.Ch.). III-IV, 368

GAZAGNE. — *Marivaux par lui-même* (L. Chancerel) .. II, 206

GOFFIN (Peter). — *The art and science of stage management* ..... II, 214

GOURFINKEL (Nina). — *Constantin Stanislavski* (Léon Chancerel) ..... III-IV, 369

GREGOR (Joseph). — *Der Schauspielführer* (Maurice Gravier) ..... I, 79 III-IV, 358

GRIMAREST. — *La vie de M. de Molière*. Edition critique par Georges Mongrédien (L. Chancerel) ..... III-IV, 363

GUEST (Ivor). — *The romantic ballet in England* ..... I, 89

HOSTON (Leslie). — *Shakespeare's Curtain Theatre identified* (Hélène Leclerc) ..... I, 86

IMBERT (Julio). — *Florencio Sanchez. Vida y creacion* (E.-A. Dugherra) ..... III-IV, 361

JANNACO (C.). — *Studi sulle tragedie d'Alfieri* (Enzo Crea) ..... II, 219

JOBIT. — *Le ballet des six* (P. Michaut)..... I, 90

JOUVET (Louis). — *Quatre lettres à Jacques Copeau* (L. Chancerel)..... I, 83

KNIASEFF (B.). — *Images de la danse* (P. Michaut)... III-IV, 379

LAURENT (Jeanne). — *La République et les Beaux-Arts* (L. Chancerel) ..... II, 207

MANDER (R.)-MITCHENSON (J.). — *Theatrical Companion to Shaw* (Rose-Marie Moudoues) ..... II, 213

MAYOUX (J.). — *Le théâtre chinois* (L. Chancerel)..... III-IV, 373

MENOTTI-SAUGUET-DUMESNIL. — *L'Opéra* (A. Boll).. III-IV, 375

MONNER-SANS (J.-M.). — *Introduccion al teatro del siglo XX* (A. Dugherra) ..... III-IV, 361

VEINSTEIN (André). — *Du théâtre libre au théâtre Louis Jouvet* (L. Chancerel) ..... III-IV, 368

WERNER et GUSMANN. — *Theatergebäude* (H. Leclerc). III-IV, 353

WORMSER (Olga). — *Amours et intrigues du Maréchal de Richelieu* (J. B.)..... III-IV, 364

Molière (Etat actuel des autographes de), par Elizabeth MAXFIELD-MILLER ..... III-IV, 278-297

Notes et Informations :

Bibliographie théâtrale ..... III-IV, 351

Conférence Internationale d'histoire du théâtre..... I, 78 III-IV, 352

Dictionnaire des Comédiens Français au XVIIe siècle. I, 77

Journées Internationales d'études sur les fêtes de la Renaissance ..... III-IV, 350

Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle

Thèses de Sorbonne sur le théâtre français 1954-1955 . III-IV, 349

Pirandello révélé au public parisien le 20 décembre 1922, par Camille MALLARMÉ ..... I, 7-37

Représentation de Shakespeare à Paris en 1855-1878, par Renée LELIÈVRE ..... III, 326-328

Spectacles forains en Languedoc au XVIIIe siècle, par F. DE DAINVILLE..... II, 192-193

ILLUSTRATIONS

Amico (Silvio d') ..... II, 200
III-IV, 321

Barrault (Jean-Louis) ..... II, 200

Chantilly (Château de) - Plan de l'Orangerie et Galerie des Cerfs - L'Orangerie et la Galerie des Cerfs - Face du Pavillon d'*Oronthée* - Décor de l'acte des Enfers - Décor du IVe acte - Entrée du Théâtre ..... III-IV, 304

Comédie Française : Elévation de la façade - Coupe de la salle - Plan des premières loges - Plan des troisièmes loges.. II, 160

Cirque Napoléon (Le) ..... I, 61

Copeau (Fac-similé d'une lettre à Silvio d'Amico)..... III-IV, 320

Copeau..... III-IV, 321

Dejean (Louis) (1786-1879) ..... I, 60

Diderot, première page d'un ms, plan d'opéra-comique ..... II, 184

Décoration pour les tragédies au collège Louis-le-Grand et au collège de Rennes..... III, 312

Drottningholm, la scène et la salle, les coulisses, une scène de *Orlando Furioso* ..... I, 76-77

Dullin (Charles) en 1904, au Châtelard, et fac-similé d'une lettre ..... III-IV, 368-369

Du Puy (Edouard)..... I, 72

Grimarest ..... III-IV, 364

Orbay (François d'), par F. DE TROYES ..... II, 160

Paris au XVIIIe siècle plan Turgot..... II, 160

Pirandello (Luigi) : *La Volupté de l'Honneur*, à l'Atelier en 1922 et au théâtre Saint-Georges en 1955 ..... I, 32

Pirandello (Luigi)..... III-IV, 321

Psyché, décor de Pizzoli ..... II, 160

Représentation de plein air dans les Flandres au XVIe siècle (Pieter Balten) I-40

Santa Uliva à Santa Croce (Florence, 1933) ..... III-IV, 321

Simoni (Renato)..... III-IV, 321

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

MICHEL BRIENT, Editeur, 64, r. de Saintonge, Paris-3e - ARC. 04.29

Collection "Ecrits sur le Théâtre"

JACQUES COPEAU

NOTES
sur le
METIER DE COMÉDIEN

1 *volume in-4° Couronne, tirage limité à 1.000 exemplaires numérotés* ..... **480** *frs*

Publications de la Société d'Histoire du Théâtre

PAULINE TEILLON-DULLIN

CHARLES DULLIN
ou les Ensorcelés du Châtelard

Préface de Jean-Louis BARRAULT

1 *volume in-16° Jésus de 240 pages avec 8 pages de photos* ..... **700** *frs*

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

Introduction et Notes de Georges MONGRÈDIEN

ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

1 *volume in-8° Raisin 176 pages*.... **600** *frs*

EN PRÉPARATION

Collection "Les Metteurs en Scène"

MICHEL SAINT-DENIS *par Georges Lerminier*
JULIEN BERTHEAU *par Jean de Beer*

Publication de la Société d'Histoire du Théatre

RACHEL EN AMÉRIQUE *par Sylvie Chevalley*

(ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique)